FRIEDRICH PRELLERS

ODYSSEE-LANDSCHAFTEN.

NEBST EINER TAFEL ZUR ÜBERSICHT
ÜBER DIE KÜNFTIGE ARCHITEKTONISCHE ANORDNUNG
DER BILDER.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.
1863.

FRIEDRICH PRELLERS

ODYSSEE-LANDSCHAFTEN.



NEBST EINER TAFEL ZUR ÜBERSICHT
ÜBER DIE KÜNFTIGE ARCHITEKTONISCHE ANORDNUNG
DER BILDER.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HARTEL.
1863.

DEM

GROSSEN UND VEREHRTEN MEISTER

FRIEDRICH PRELLER.

Nicht ohne einiges Zagen lege ich die Schrift, welcher diese Worte als Einführung zu dienen bestimmt sind, in Ihre Hände. Ich habe es unterlassen, Sie von derselben vor dem Erscheinen in Kenntniss zu setzen, ich habe es versäumt, Sie von diesen widmenden Zeilen zum Voraus zu unterrichten, und doppelt schwer empfinde ich wie ich ausser diesem noch in so manchem anderen Betrachte für diese Bogen die wohlwollende Nachsicht ihres kompetentesten Richters in Anspruch nehmen muss. Doch, wie Sie auch urtheilen mögen über den Versuch, Ihrem schaffenden Griffel mit dem immer unzulänglichen Worte zu folgen: möchten Sie wenigstens in demselben das ernste Streben nicht verkennen, Ihren Erfindungen mit Liebe und Treue, mit vorurtheilsfreier Empfänglichkeit nachzugehen, und möchten Sie so diese kleine Schrift freundlich aufnehmen, als ein Zeugniss einer unverbrüchlichen Dankbarkeit und aufrichtigen Verehrung.

Richard Schöne, Phil. Dr.

> Vergebens werden ungebundne Geister
> Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
> Wer Grosses will, muss sich zusammen raffen:
> In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
> Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.
>
> Göthe.

Als die Malerei gegen Ende des vorigen und am Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts daran ging, sich der grossen Bewegung der Geister, mit welcher auf allen Gebieten des Lebens eine neue Culturepoche sich anbahnte, in erneutem, produktivem Aufschwunge ebenbürtig einzureihen: da fand sie sich einer in mehrfacher Beziehung schwierigen, jedes Falles aber neuen und eigenthümlichen Aufgabe gegenüber. Die aufklärende und kritische Tendenz der Zeit, wie sie einer naiven Freude an der Erscheinung überhaupt wenig günstig war, trübte und störte auch das einfache und hingebende Verhältniss des Künstlers zu seinem Gegenstande; das Recht und Gewicht der individuellen Persönlichkeit trat bedeutend hervor und setzte an die Stelle eines stetigen, traditionellen Schulzusammenhangs eine Schaar von Autodidakten, welche, um aus der Trivialität der damaligen Durchschnittsproduktion heraus zu kommen, in kühnem Selbstgefühl die Brücken hinter sich abbrannten, das Gute wie das Schlechte der herkömmlichen Schule gleichmässig über Bord warfen und auf die kindliche Unbeholfenheit früherer Jahrhunderte zurückgreifend, mit freier Willensthat ein neues Leben begannen.[1]) Mag solche oppositionelle Stellung zu der Tradition früherer Blüthezeiten nicht ohne wichtige, ja vielleicht verhängnissvolle Nachtheile für die Entfaltung der modernen Kunst geblieben sein: Einen unberechenbaren Gewinn hat sie davon getragen, welcher geradezu unumgängliche Bedingung jegliches Erfolges für sie gewesen und geblieben ist, eine unbefangene, von der Brille akademischer Regel befreite Anschauung der Natur. Ein naives Naturstudium,

mit der Energie aufstrebender, kräftiger Geister betrieben, half einerseits sehr bald über die Nachtheile hinweg, welche von dem künstlichen Zurückgreifen auf frühmittelalterliches Kunstvermögen drohten, und ward in der That der Hebel für einen neuen Weg des Fortschrittes, wie ihn die Kunst bis dahin nicht gekannt hatte. Von der stilvollen Versinnlichung des Göttlichen im Dienste der Kirche, oder wenigstens der Religion ausgegangen, hatte die Malerei sich immer mehr der Natur zu nähern gewusst, und, nachdem die Historie ihren Gipfelpunkt erreicht hatte, nach und nach gegenständlich sich verbreitert. Historie, Portrait und Genre, Landschaft und Thierstück, Stillleben wie Architektur — alle diese Gattungen wurden herausgebildet und gepflegt, und eine Erweiterung des gegenständlichen Gebietes konnte somit nicht unter die Aufgaben der modernen Malerei gezählt werden. Wohl aber liessen die gegenständlichen Gebiete einen Ausbau, eine Erweiterung nach innen zu, und es konnte nicht fehlen, dass nun, wo alle jene Gebiete eine gleichzeitige Pflege fanden, die Verschiedenheiten der Naturauffassung innerhalb jedes einzelnen, wie die Gleichartigkeit gewisser Richtungen innerhalb verschiedener Gebiete deutlicher zu Tage trat als früher, wo die einzelnen 'Fächer' nur zum Theil sich einer gemeinsamen Blüthe freuten.*) So hat sich denn die moderne Kunst sehr bald gefallen lassen müssen, auf das Prokrustesbett gewisser aus anderen Gebieten des Geisteslebens, besonders der Philosophie herübergenommener Rubriken des Idealismus, Realismus, Naturalismus u. s. w. gestreckt zu werden. So zutreffend manche der hiermit angedeuteten Analogien ist, so hat sich doch sehr bald das Ungenügende solcher Bezeichnung herausgestellt und es wird heute nicht leicht Jemand sein, der nicht zuzugeben geneigt wäre, dass z. B. die Prädikate des Idealismus wie des Naturalismus jeder wahren Kunst gleich sehr zugehören, während sie doch sonst oft genug als disjunkte, gegensätzliche Begriffe angewendet wurden. Damit im Zusammenhang hat sich das Bewusstsein herausgebildet

*) Freilich hat die moderne 'Fachkunst', welche aus all' den berührten Verhältnissen hervorging, auch sehr ihr Verwirrendes und den wahren Gesichtspunkt Verrückendes.

von der Nothwendigkeit, den verschiedenen Richtungen wahrer Kunst — von den Verirrungen kann hier die Rede nicht sein — durch eine andere, aus dem Wesen der Sache fliessende Eintheilung gerecht zu werden und es hat zugleich der neuere, künstlerisch-ästhetische Sprachgebrauch bereits den Weg gewiesen, auf dem eine solche zu gewinnen ist.

Es geht durch die gesammte Weltanschauung der modernen Bildung eine grosse, zwiefache Erkenntniss hindurch: erstlich, dass die wirkliche Welt, die Welt der zeiträumlichen Erscheinung zu ihrem Hintergrunde ein Geistiges hat, das in der Materie Gestalt und Form zu gewinnen, in der zeitlichen Entwickelung sich darzuleben, gewissermaassen 'zu geschehen' das Bestreben hat. Hiermit hängt die andere Einsicht zusammen, dass in der Welt der Wirklichkeit solches Streben zu keinem vollkommenen Resultate führt, dass diese Welt nicht aufhört nur ein inadäquater Aus- und Abdruck der zum Grunde liegenden Ideen zu sein, und dass das gesammte Menschen- und Naturleben nichts anderes ist als ein Kampf jener Ideen mit den widerstrebenden Mächten der Wirklichkeit, ein Kampf, der insofern ein siegreicher genannt werden kann, als die idealen Mächte der Welt in einer stetigen organischen Entwickelung begriffen sind und nicht aufhören durch die Ausgeburt grosser Geister, die wir mit dem Namen des Genius ehren, und grosser Werke, welche eben solchen schöpferischen Geistern ihr Dasein verdanken, einerseits ihre Uebermacht über den Kleinkram und die Negation zu bekunden, andererseits aber zugleich den Saamen neuer Schöpfungen auszustreuen, die bestimmt sind, mit unablässigem Liebestreben die ganze Welt zu sich, zur Gottheit hinaufzuläutern. Der gewaltig-titanische Process einer grossartigen Hindurchbildung des Chaotischen, des Unorganischen, der Un- und Missgestalt zu der gegenwärtigen Welt mit ihrer Krone, der nach des Ewigen Bilde erschaffenen Menschheit, wie die untergegangenen Schöpfungsperioden ihn aufweisen, hat sich innerhalb eben dieser Menschheit in dem fortgesetzt, was wir ihre Geschichte im höheren, philosophischen Wortsinne nennen. Denn auch hier war das göttliche Ebenbild kein ungetrübtes; einem widerstrebenden Stoffe aufgeprägt, hat es sich erst in unendlicher kampfvoller Entwickelung in Einer Idealpersönlichkeit

zur vollkommenen, ungetrübten Erscheinung durchgearbeitet: in Christus, dem ewigen, Gottgewollten Menschensohne, von dem aus jener Geist strahlt, der in alle Wahrheit leitet und der bestimmt ist, wie den Einzelnen so das ganze Geschlecht endlich dahin zu führen, dass es sei das reine Ebenbild seines Schöpfers, die wahre und mangellose Erscheinung jenes Ideals, welches der göttlichen Schöpfung zum Grunde lag, und, ewig, unendlich wie es ist, durch keinen Widerstand negativer Mächte erstickt und vernichtet werden kann. Wie jeder Mensch berufen ist, in sich selbst solchen Process durchzumachen, und durch den Akt freier Selbstzeugung, den Christus mit genialer Prägnanz als die Wiedergeburt bezeichnet, zu derjenigen Harmonie mit sich und den Mächten, an welche sein Dasein geknüpft ist, durchzudringen, die wir unter dem 'Charakter' im eminenten Sinne verstehen: so ist es die Mission der schöpferischen Genien in der Menschheit, jenen Process auch an der erscheinenden Welt durch eine geistige Reproduktion derselben zu vollziehen. Jede auf ihrem besonderen Wege trachten die Künste in ihren höchsten Gestaltungen den idealen Gehalt, der in die Erscheinung einzutreten ringt, zu seiner ewigen, organischen, nothwendigen Form zu bringen, und dieses Streben ist es, was der neuere Sprachgebrauch mehr und mehr mit dem Namen der stilvollen, der historischen Darstellung zu bezeichnen sich vereinigt. Es kann nicht fraglich sein, dass er sich auch des letzteren Ausdruckes mit vollem Rechte bedient. Denn wenn es die Geschichte als ihre Aufgabe erkannt hat, nicht sowohl die Kunde von dem, was einmal gewesen und geschehen ist, zu bewahren und zu überliefern, als vielmehr aus dem unendlichen Chaos des wirklich Geschehenen dasjenige auszuscheiden, was da im Geist und in der Wahrheit geschehen ist, die Ideen aufzuzeigen, welche solchem Geschehen zum Grunde lagen, und die Resultate darzulegen, welche aus dem Kampfe der Ideen hervorgegangen sind: so ist die innere Wahlverwandtschaft derselben mit derjenigen Kunst am Tage, welche — bewusst oder unbewusst — ihre Aufgabe darein setzt, für ihre Ideen die ewige, adäquate Erscheinung zu finden, und so die Formen der Natur von zufälliger Wirklichkeit zu innerlich nothwendiger Wahrheit zu steigern.

Wie aber das Leben und Treiben der Welt neben der eben dargelegten philosophisch-geschichtlichen Anschauung auch die des Humoristen zulässt und herausfordert: so stellt sich, wo es geistige Verwerthung der Erscheinungswelt gilt, neben die historische Kunst die Richtung, welche wir mit dem Namen des Genres bezeichnen. Mit jener 'gewissen gutmüthigen, ins Reale verliebten Beschränktheit', welche Göthe (an Schiller 2, 283) für den Dichter verlangt, nimmt der Genrekünstler die in ihren Leiden und Freuden gleich unvollkommene Welt als ein fait accompli, das er mit seinem eigenen Maasse zu messen sucht, in seinen Mängeln mit eingehender Liebe, in seinen grossen Seiten mit stiller Freude betrachtet. Er weiss den Launen und Zufälligkeiten der Wirklichkeit nachzugehen und in ihre Darstellung die ganze Wärme seiner Empfindung hineinzulegen. 'Vive la bagatelle' ist sein Glaubensbekenntniss, und wie er das anscheinend Bedeutungslose durch die Liebe seiner Betrachtung zu stiller Bedeutsamkeit heranzieht, so weiss er auch das Widerstrebende, das Hässliche zu bezwingen, ihm eine liebe Seite abzugewinnen und so das Verstossene einer sinnigen Betrachtung werth zu machen. Seine Weltanschauung ist weder grossartig noch tiefsinnig und mystisch; aber sie ist geistreich und gemüthvoll; und wenn die historische Kunst jenen gewaltigen Geistern anheimgegeben ist, die bestimmend und reformatorisch eingreifen in die Bahnen der Menschengeschichte, so ist der Genrekünstler dem stillen Pädagogen zu vergleichen, dem jedes Individuum, wie es nun einmal existirt, ans Herz gewachsen ist, der ihm mit Liebe in seiner sonderbaren Eigenthümlichkeit nachgeht und daraus zu machen sucht, was daraus zu machen ist. Er misst nicht mit absoluten Maasstäben, er strebt nicht nach ewigen Idealen, die, je näher wir ihnen kommen, um so weiter zurückzuweichen scheinen: er sucht sich in der wirklichen Welt mit all' ihren barocken Widersprüchen, all' ihren Zufälligkeiten und Hohlheiten, ihrer oft sinnlosen Freude, oft unverständigen Trauer behaglich zu machen, und während ein still melancholischer Zug durch all' sein Thun und Schaffen geht, verliert er nimmer die aufrichtige Freude am Dasein, die seiner Weltanschauung im Hintergrunde liegt.

Es ist selbstverständlich, dass diese beiden Richtungen

sich über alle gegenständlichen Gebiete der Kunst gleichmässig erstrecken. Was die Menschendarstellung betrifft, so fällt die hergebrachte Scheidung in Historien- und Genremalerei oder in Darstellung benannter und unbenannter Personen zwar nicht durchaus, d. i. mehr thatsächlich als principiell mit jener obigen Eintheilung zusammen: allein sie kommt derselben doch aus dem Grunde sehr nahe, weil die im Gedächtniss der Welt lebenden Vorgänge und Personen, entkleidet, wie sie es zumeist sind, von dem Ballaste zufälliger Wirklichkeit und zurückgeführt auf das Maass ihres beharrenden, innerlich nothwendigen und wahren Gehaltes, von selbst zu einer in dem oben dargelegten Sinne historischen Auffassung von Seiten des Künstlers drängen, während die stille Namenlosigkeit eines bestimmter geschichtlicher Anknüpfung entbehrenden Lebens der genrehaften Darstellung mit ihrem Reize zufälliger Lebenswirklichkeit günstig ist. Allein dieses ungefähre Zusammenfallen der hergebrachten Scheidung einer Historien- und Genremalerei mit unserer obigen Eintheilung ist doch eben nur ein annäherndes, und wie man in Hinblick auf Darstellung geschichtlicher Ereignisse, welche nicht sowohl dem geistigen Vollgehalte derselben gerecht zu werden suchen, als vielmehr mit Freude an deren zufälliger, lebendiger Erscheinung verweilen, schon längst begonnen hat, von einem 'historischen Genre' zu sprechen, so wird man Angesichts solcher Werke, wie etwa Genelli's Leben des Wüstlings oder Cornelius' Predellen zum Campo Santo, sich nicht verleugnen können, dass die Menschendarstellung auch losgelöst von aller thatsächlicher, geschichtlicher oder mythischpoetischer Basis, doch einen historischen Charakter im eminentesten Sinne zu erringen vermag. Nach dem Gesagten erscheint es kaum als nöthig noch ausdrücklich zu bemerken, dass auch das Portrait einer doppelten Auffassung fähig ist, und dass z. B. der Violinspieler von Rafael auf der historischen, die Rembrandtischen Portraits auf der Seite des Genres stehen, während die aus der deutschen und brabanter Schule eine bald der einen, bald der anderen Seite angenäherte Mittelstellung behaupten. — Eine ähnliche Bewandtniss wie mit der sogenannten Historien- und Genremalerei hat es mit der Landschaft, von der die eine, einer

genrehaften oder, wie man zu sagen pflegt, naturalistischen Auffassung entgegengesetzte Richtung im Munde der Künstler schon längst den Namen der **historischen Landschaft** trägt.[2]) Es kann kein Zweifel sein, dass der Ursprung dieses Namens ein ähnlicher sei, wie der der Historienmalerei par excellence. Man bezeichnete damit anfänglich solche Landschaften, die im Sinne einer vergangenen, meist antiken, ja heroischen Zeit gedacht und staffirt, die somit gleichsam als das Lokal für Leben und Thaten früherer Zeiten erfunden waren. Es ist selbstverständlich, dass es sich bei derartigen Landschaften vor allen Dingen darum handeln musste, mit den von der Natur dargebotenen Mitteln frei schaltend bedeutende und charakteristische Bilder zu schaffen, nicht den Reiz der Zufälligkeit zu suchen, sondern das wahrhaft Inhaltvolle und Ausdrucksfähige herauszugreifen, und man sieht zugleich, wie sehr diese Aufgabe sich derjenigen nähert, welche wir oben für die historische Richtung der Malerei im allgemeineren Wortsinne dargelegt haben, und wie leicht somit der ursprünglich enger gefasste Begriff der historischen Landschaft die allgemeinere Bedeutung annehmen konnte, welche jetzt die verbreitete ist. Wie hiernach die historische Landschaft in nächster Beziehung steht zu der Historienmalerei im engeren Sinne, so hängt auch die entgegengesetzte Richtung der Landschaftsmalerei mit dem zusammen, was man im engeren Sinne das Genre nennt. Denn nachdem in diesem Zweige der Malerei sich das Bedürfniss herausgestellt hatte, die umgebende Natur in ebendemselben Sinne wie den Menschen, der sich in ihr bewegen sollte, darzustellen, lag es nahe, solcher Naturauffassung auch ausdrücklich nachzugehen und das Leben und Weben 'in Berg und Wald, in Strom und Feld', die Reize der in sich geschlossenen Natur mit all' dem Reichthum ihrer Erd- und Vegetationserscheinungen, ihres Wasser- und atmosphärischen Lebens in ihren bald trüben bald heiteren, bald hoch erregten bald in freundlicher Ruhe feiernden Momenten zum Gegenstande selbstständiger Darstellung zu machen. In wenn möglich noch ausdrücklicherer Weise als diese Richtung der Landschaft schliessen sich an die 'Genremalerei' das **Thierstück**, das **Blumenstück** u. s. w. in ihrer gewöhnlichen Auffassung, wie sie von den Aelteren etwa Potter,

Ruthard, Weenix, van Huisum, die de Heem u. A. vertreten. Weniger geläufig ist es uns, auch für diese Gegenstände die Möglichkeit einer historischen Auffassung in Anspruch zu nehmen. Und doch scheint es den eben erwähnten Genrekünstlern gegenüber durchaus als angemessen, des Rubens Thierstücke und die Blumen Giovanni's da Udine als historische zu bezeichnen.

So klar und entschieden sich die historische und die Genre-Kunst im letzten Grunde von einander scheiden: so sind sie doch nicht nur durch die über aller Kunst schwebenden Gesetze des ethischen Taktes und des ästhetischen Geschmackes eng verbunden, sondern, wenn wir die thatsächliche Entwickelung der modernen Kunst überblicken, so gewahren wir eine reiche Fülle von Mittelstufen, — mannigfaltige Brechungen, die jene beiden Hauptstrahlen durch die verschiedenen Individualitäten der Nationen, der Zeitalter und der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten erfahren. So wohnt allen specifischen Coloristen die entschiedene Tendenz auf eine ins Genrehafte gehende Behandlung der Historie inne. Andererseits zeigt besonders die moderne Kunst nicht selten die Erscheinung, dass einzelne Künstler eine im Grunde genrehafte Richtung mit Geist und Ernst zu steigern und der historischen anzunähern wissen; man denke nur an Künstler wie die Niederländer Leys, Pauwels, van Lerius u. A. Aber wie verschieden selbst die Richtungen sein mögen, welche ihrem Wesen nach der historischen Seite der Malerei angehören: ihnen allen doch ist das Prädikat des Stils im prägnanten Wortsinn gemeinsam und ihnen allen eignet damit eine mehr oder weniger entschiedene Richtung auf das Monumentale und auf den Cyklus.

Das Wort Stil wird, wenn wir von dem speciellen Sinne absehen, den die Architektur ihm beilegt, von dem neueren philosophisch-ästhetischen Sprachgebrauche wesentlich in zwei Bedeutungen angewendet, welche zwar unter sich auf eine leicht ersichtliche Weise zusammenhängen, aber doch zwei wohl zu unterscheidende Momente geistiger Produktion bezeichnen. Nach der einen, der subjektiv-ethischen, ist der Stil nichts anderes als das der Produktion unwillkürlich aufgedrückte, naive Gepräge der producirenden Persönlichkeit, deren eigenster, bester und individuellster Kern um so

reiner und vollkommener heraustritt, je aufrichtiger und treuer solche Persönlichkeit gestrebt hat sich selbst auf- und an den Gegenstand ihrer Produktion hinzugeben. In diesem Sinne ist er recht eigentlich das ethische Moment aller höheren geistigen Thätigkeit, soweit sie nicht im Innern des Geistes sich verschliesst, sondern heraustritt in die Welt der Erscheinung, und in ihr nicht nur irgend welche Gestalt zu gewinnen, sondern ihre wahre, ihre ewige, innerlich nothwendige Form zu finden strebt. Denn er ist überall erst das Resultat einer im Dienste solcher Produktion aufgewandten, entschiedenen und ausdrücklichen sittlichen Arbeit, welche gleich sehr den Charakter eines mühevoll ringenden Kampfes der Menschengeister mit dem Formlosen, Chaotischen trägt, wie den einer liebevollen, mystischen Einsenkung solches Geistes in die unorganische, gestaltlose Materie. Es ist hiernach selbstverständlich, dass von Stil erst da die Rede sein kann, wo die Persönlichkeit als solche, in ihrer individuellen Bedeutsamkeit eintritt in den Process der Produktion; erst da, wo die Produktion beginnt sich auf die Ausgestaltung einer bestimmten, beharrenden Form zu richten, also innerhalb der eigentlichen Kunstproduktion; dass aber ein Stil noch nicht von jener flüssigen, nur halb gestalteten und in beständigem Wandel begriffenen Produktion prädicirt werden kann, welcher die Mythologien, die Sagen, die Mährchen, die Volkslieder ihren Ursprung verdanken. Wenn der Begriff des Stils in diesem Sinne sich somit über das ganze Gebiet aller gesunden geistigen Gestaltung und Schöpfung, also vor Allem aller wahrhaften Kunst erstreckt, so eignet er in der zweiten prägnanten Bedeutung[3]) nur einer gewissen höheren und idealen Richtung derselben. Wenn man von einer stilisirten oder stilvollen Darstellung spricht; wenn man von einem Kunstwerke im prägnanten Sinne sagt, es habe Stil: so meint man damit offenbar nicht bloss, dass es das treue, naive Gepräge, dass es den Stil seines Urhebers trage, dass es künstlerischen Geschmack oder wenigstens künstlerische Formen- und Farbenempfindung verrathe, dass es mit Liebe, mit Ueberzeugung, mit wahrer Freude am Gegenstande gemacht sei; wir meinen damit vielmehr etwas Höheres, über diese Prädikate, ohne welche das Kunstwerk eben kein

Kunstwerk sein würde, Hinausliegendes, und zwar nichts Anderes, als dass das bezügliche Werk sich erhebe über die Basis der Wirklichkeit und von dem Boden einer anderen, einer idealen Welt aus geschaffen sei, welche von der wirklichen wie von einem Schleier verhüllt ist, der, dem profanen Auge undurchdringlich, vor dem mystischen Blicke des Genius je mehr und mehr sich lichtet. Das ist jene ideale Welt, in welcher an die Stelle der Zufälligkeit die Freiheit, an Stelle der Willkür organische Nothwendigkeit tritt, wo die Erscheinung nicht mehr annähernd und gleichsam umschreibend, sondern ganz eigentlich und in voller Wahrheit der Ausdruck der ihr im Hintergrunde liegenden Ideen ist. Wenn wir daher Stil im subjektiven Sinne an Kunstwerken überall da wahrnehmen, wo sie in ihrem ganzen Umfange mit gleicher Treue und Energie von der Persönlichkeit des Künstlers durchdrungen und durcharbeitet sind, so kann von Stil in seiner höheren, objektiven Bedeutung nur da gesprochen werden, wo alle Theile eines Kunstwerks gleichmässig untergeordnet sind unter die Idee, deren Ausdrucke sie dienen, wo jedes Einzelne gedacht und gemacht ist aus dem Vollgefühle jener treibenden, nach Erscheinung ringenden Idee heraus, wo der Geist nicht in leichtem Spiele an dem ewig Unzulänglichen eine humoristische Lust empfindet, sondern wo er in strenger Entsagung und keuscher Geschlossenheit nach dem völligen Ausdruck eben jenes Geistigen ringt, und wenn er ihn errungen jeden weiteren Schritt abweist, um an einer zutreffenden Knappheit, einer überlegenen Sparsamkeit der Ausdrucksmittel still und ernst sich zu begnügen. Es ist hiernach von selbst einleuchtend, wie im letzten Grunde die Prädikate einer stilvollen und einer historischen Darstellung sich decken und wie der Gegensatz davon eben kein anderer ist als die genrehafte Kunst. Freilich ist dieselbe darum noch nicht stillos, ein Prädikat, das auf ein wahres Kunstwerk nie und nimmer Anwendung erleidet. Vielmehr wird auch das genrehafteste Genrebild eines gewissen Nachklangs von Stilisirung, wie sie schon ohne Weiteres die Innehaltung der vom künstlerischen Geschmack gezogenen Grenzen mit sich bringt, nicht entbehren dürfen, ohne aus dem Kreise der Kunst herauszutreten und zu einer geistlosen Nachbildung der Wirklich-

keit herabzusinken; ähnlich wie wir an jeden echten Menschen die Forderung stellen, dass er nicht charakterlos sei, während doch nur seltene, bedeutende Persönlichkeiten Charakter im eminenten Sinne besitzen. Sind somit die obigen Unterschiede im letzten Grunde graduelle, so sind sie doch principiell von tiefgreifender Bedeutung, zumal wenn wir die Malerei in ihrer Beziehung zur Architektur betrachten; denn während die historisch-stilvolle Kunst eine Tendenz auf das Monumentale hat, ist das Genre von jeglicher direkter Verwerthung im Dienste der Architektur ausgeschlossen und hängt mit ihr etwa nur noch durch den Rahmen zusammen, dessen kein Bild, um den Eindruck des Vollendeten zu machen, entbehren kann. Es wird aus mehreren Gründen dienlich sein, diese Verhältnisse noch etwas näher zu betrachten.

Stärker und durchgreifender als die unter den Namen der Musik und der Poesie begriffenen einzelnen Künste scheinen diejenigen von einander geschieden, welche wir mit dem Namen der bildenden Kunst zusammenzufassen pflegen. Es deutet hierauf nicht nur der Umstand, dass es der Sprache nicht hat gelingen wollen, eine einheitlich-substantivische Bezeichnung für diese Künste herauszubilden, sondern auch die Erscheinung, dass bei weitem seltener als in Musik und Poesie, ja nur ausnahmsweise Geister aufstehen, deren Talent alle bildenden Künste gleicher Weise zu umfassen und zu beherrschen vermöchte. Auf der anderen Seite sind gerade die bildenden Künste nicht nur innerlich klar und organisch verknüpft, sondern zugleich berufen, sich gegenseitig zu dienen und auch äusserlich zu grossen gemeinsamen Schöpfungen zu verbinden. Wenn es die Aufgabe der bildenden Kunst ist, die Ideale der Menschheit im Elemente der Erscheinung zu Gestalt und Wesen zu bringen: so strebt die Architektur darnach den Stoff in seiner Reinheit, in seiner Eigenschaft als Raumerfüllung, unbekümmert zunächst um die Gesetze lebendiger Organismen, als Ausdrucksmittel für jene geistigen Ideale zu verwerthen. Nur gebunden an die statischen und mechanischen Gesetze, welche der Materie als nothwendige Bedingungen ihrer Existenz inwohnen, schafft sie sich in selbwachsener Machtvollkommenheit das eigene rationale Gesetz der Symmetrie und

setzt sich mit ihm selbst die Schranke, innerhalb deren die freie Gestaltungskraft sich zu bewegen habe, welche der aller Kunst im Hintergrunde liegende Urtrieb ist. Während Plastik und Malerei in ihrem Bilden durch die Formen der Natur bestimmt werden und in idealer Weise nicht sowohl die geschaffene als die schöpferische 'Natur nachahmen', unternimmt die Architektur auf Grund jener Gesetze für das menschliche Gemeinschaftsleben die zutreffende Form zu finden, die durch dasselbe herausgebildeten Bedürfnisse sichtbar zu gestalten und in solcher Gestaltung zugleich zu befriedigen. Eben die Ideen also, welche nicht im Innern des Individuums sich verschliessen, sondern die Menschen zusammenführen und in den gemeinsamen Lebensordnungen grösserer oder kleinerer Kreise zu Tage treten, eben diese sind es, welche durch die Architektur ihren sichtbar beharrenden Ausdruck erhalten, indem dieselbe ihrer lebendigen Offenbarung innerhalb der menschlichen Gemeinschaft das rechte und wie äusserlich so innerlich nothwendige, sich selbst als solches aussprechende Lokal schafft. Je mehr aber die Architektur der obigen Gesetze sich bemächtigt, je reicher und freier sie dieselben zu befolgen, zu gestalten weiss, desto mehr ist sie bestrebt, nicht nur in grossen Dimensionen und Verhältnissen sich auszusprechen, nicht nur die Wucht der Materie durch eine freie Gliederung im Grossen aufzuheben und die ihr inwohnenden rationalen Gesetze durch die Irrationalität geschmackvoller Formen und Proportionen zu überwinden, sondern der freudigen Formenlust weiter und weiter nachzugehen, und auch die einzelnen Glieder zwar immer eben als Glieder, aber doch so durchzubilden, dass ein jedes, was es sein soll, vollkommen und in allem Betrachte sei. Indem solche immer bedeutsam charakteristische Ornamentik mit Geist und Reichthum ausgearbeitet wird, beginnen in sie die Vorbilder der organischen Natur einzuschlagen,[4]) und diess ist der Keim, aus welchem sich die Plastik erzeugt. Konnte in der Architektur von Leben kaum, wenigstens kaum in einem höheren Sinne als etwa bei den Krystallisationserscheinungen des Mineralreichs die Rede sein: so vermag der Stoff in seiner todten Räumlichkeit durch freie Gestaltung auch Ausdruck eben jenes Lebens zu werden, das in der wirklichen Natur

nur in und durch Bewegung zur Erscheinung gelangt. Während in der Natur der Geist in unablässiger Bewegung den Körper zu durchdringen, im Körper sich auszusprechen strebt, prägt die Plastik dem Stoffe die eben durch jene ewige Schöpfungsbewegung errungene oder noch zu erringende Form auf und ruft ihn so aus dem formlosen Tode zum Leben der Gestalt. Damit vollendet sie, was die Architektur begonnen, und wie sie ideell aus derselben hervorgegangen ist, so kann sie ihrer auch äusserlich nicht entbehren: gleichwie die Menschen, dem mütterlichen Erdboden entsprossen, nur auf ihm sein und wandeln können, so wachsen die Werke der Plastik aus denen der Architektur horvor, und bedürfen ihrer streng und einfach gegliederten Massen als Hintergrund und Basis, um, der wirklichen Welt entrückt, das Leben zu behalten, das sie zwar in Wahrheit, aber nicht in Wirklichkeit besitzen. Eben jener Region, jener von der Architektur geschaffenen Daseinssphäre muss ein jedes plastische Werk in seiner ganzen Formengebung sich einordnen, es muss, mit Einem Worte, in jedem Sinne stilvoll sein,[8]) wenn es nicht, in falscher Annäherung an die Wirklichkeit, von dem Geiste, von dem ewig schöpferischen und treibenden Leben der Natur abfallen und in Tod und Starrheit zurücksinken soll. — Die Plastik hat den Ausbau des Architekturwerkes in dem Sinne unternommen, dass sie zwar ihren Intentionen dienstbar bleibt, aber doch den Stoff als solchen in seiner statischen Bedeutung aufhebt und vergessen macht. Aber die Baukunst kann darauf nicht verzichten, auch die Räume, wo eben jene statische Bedeutung gefordert ist, in den Kreis der Gestaltung hineingezogen zu sehen: und hier ist es, wo in den Reigen der bildenden Künste die Malerei sich einreiht, freilich auch sie nicht minder wie die Plastik gebunden an die Gesetze, welche aus dem der Architektur zu leistenden Dienste sich ergeben. Sie wird darauf verzichten müssen, den Schein täuschender Wirklichkeit zu erzielen, sie wird die Fläche, welche sie zu schmücken hat, nicht aufheben dürfen, sondern in keuscher Beschränkung mit sparsamsten Mitteln still sich auszusprechen haben, sie wird, mit anderen Worten, zuvörderst in ihrer Weise ganz ebenso stilvoll sein müssen, wie es die Plastik ihrem Wesen nach sein muss. Freilich trägt sie die Fähigkeit in sich, frei sich zu verselbst-

ständigen, der Wirklichkeit zunächst noch in historisch-stilvollen, endlich auch in genrehaften Darstellungen sich zu nähern, und so die Aufgabe der bildenden Kunst bis in die äusserste Grenze dessen zu erfüllen, was überhaupt Kunst genannt werden kann: aber wie gerade das Letzte und Höchste der individuellen Persönlichkeit des Menschen am Reinsten und Schönsten zur Erscheinung kommt, je mehr er sich selbst aufgiebt und in der Idee gleichsam untergeht, so hat auch die Malerei ihre höchsten Höhen erreicht, indem sie im Dienste der Architektur schuf, ihren Werken sich ein- und unterordnete, während sie allerdings das auf diesem Wege Errungene dann auch in selbstständigen Werken zu bewahren verstand. — Die eigenthümlichen, an das Princip der Symmetrie gebundenen Bildungsgesetze der Architektur bringen es nun aber mit sich, dass sie in der bei Weitem überwiegenden Mehrzahl der Fälle der Malerei nicht einzelne, sondern mehrere zwar getrennte, aber doch organisch verbundene, correspondirende Flächen zur Ausschmückung darbietet, und damit an dieselbe die Forderung stellt, eine Reihe von Bildern zu schaffen, welche nicht nur in ihrer stilistischen Gestaltung der Architektur entsprechen, sondern auch unter sich in einer ähnlichen idealen Weise verknüpft erscheinen, wie die Räume, denen sie zum Schmucke dienen, durch den architektonischen Organismus verbunden sind, wobei der architektonische und der malerische Zusammenhang sich wechselseitig zur Erläuterung und Verdeutlichung dienen. Diese der Malerei zunächst von der Architektur gebotene Aufgabe, eine Reihe ideell verknüpfter und auch äusserlich durch die Harmonie des Stils zusammengehaltener Bilder zu schaffen, oder, mit anderen Worten, einen Gedanken in einer Folge von Bildern auszusprechen, hat in der Malerei auch eine selbstständige Bedeutung gewonnen und zu dem geführt, was wir allgemein mit dem Namen der cyklischen Darstellungen bezeichnen können. Doch soll nicht versäumt sein, ausdrücklich zu bemerken, dass bei der thatsächlichen historischen Herausbildung solcher Form ausser den Forderungen der Architektur noch mannigfache Faktoren wirksam gewesen sind, so das seinerseits wieder durch die Bedürfnisse der Architektur ins Leben gerufene Vorbild der Plastik und die Natur mancher Gegenstände, welche, wie

z. B. die Passion, durch religiöse oder ethische Gründe für die Darstellung empfohlen, in sich eine cyklische Behandlung wo nicht forderten, so doch begünstigten. — Es mögen nun aber solche Darstellungen im Dienste der Architektur stehen oder sie mögen selbstständig, als auf sich beruhende Kunstwerke auftreten, so ist es in allen Fällen als eine schlechthin geltende Forderung anzusehen, dass der ideelle, cyklische Zusammenhang nicht nur gegenständlich in der Auswahl der sprechenden, prägnanten Momente, sondern auch formell durch das Band stilistischer Harmonie sich ausspreche. Eine genrehafte Behandlung würde zwar den einzelnen Gegenständen in ihrer Weise vielleicht gerecht zu werden vermögen, aber jeden nur an sich in seiner Besonderheit zu fassen im Stande sein und so sie völlig auseinanderfallen, ihren inneren Zusammenhang unausgesprochen lassen. In diesem Sinne darf man behaupten, dass nur innerhalb der historischen Kunst die cyklische Darstellungsweise möglich ist; in ihrem Wesen allein liegt es, das ideell Verbundene auch als ein solches zu fassen, eine Idee in verschiedenen Phasen der Entwickelung, in verschiedenen Formen der Erscheinung zu verfolgen, während das Genre das Zufällige und Endliche als solches zu gestalten unternimmt.

Aus dem grossen Kreise cyklischer Darstellungsform scheidet sich, in gewisser Rücksicht als die Spitze derselben, der Cyklus im engeren Sinne aus, welcher recht eigentlich einen epischen Charakter trägt; denn wie das Epos nimmt er sich die Entwickelung und Durchführung Einer Persönlichkeit zum Vorwurf, ohne jedoch dabei die bedeutsame Behandlung beigeordneter Persönlichkeiten auszuschliessen. Und zwar wird der Begriff des Cyklus erst dann in Wahrheit als erfüllt gelten können, wenn die Momente prägnant und charakteristisch gewählt und treffend gefasst den Gegenstand in selbstredender Deutlichkeit vollständig auszusprechen vermögen. Denn wenngleich der Cyklus meist sich anlehnt an Vorgänge der Geschichte und des Mythus oder an Werke der Dichtung, so muss man doch in jedem Falle an ihn die Forderung stellen, dass er von denselben sich loslöse und ebenso selbstständig sei, wie jene grossartigen Darstellungen aus dem Leben einer Hexe und eines Wüstlings, in welchen Genelli mit genialer

Kühnheit nach Hogarths freilich zumeist wenig erfreulichem Vorgange zuerst auch die gegenständlichen Motive frei zu erfinden gewagt und damit den Cyklus völlig auf sich selbst gestellt hat; wie denn kein Anderer so vollkommen und allseitig und zugleich so neu und geistvoll wie Genelli die Form des Cyklus erfüllt hat. — Es liegt in der Natur des menschlichen Seins und Lebens, dass bei der malerisch-cyklischen Behandlung einer Persönlichkeit das Hauptgewicht entweder auf ihre eigene organisch-historische Entwickelung fallen kann, von der die äusseren Lebensgestaltungen und Ereignisse nur der Ausfluss, nur die Erscheinungsform sind: oder auf die äusseren Schicksale, die Conflikte, in welchen jene Persönlichkeit sich bethätigt und bewährt und welche dann allerdings auch ihrerseits nicht spurlos an ihr vorübergehen. Von der ersteren, wenn man so sagen darf, psychologischen Art sind im Wesentlichen die eben erwähnten Werke Genelli's. Die andere wird ihrer Tendenz nach mit reicherem Apparate arbeiten müssen, und je nach der Art des gewählten Vorwurfs kann hier selbst eine bedeutsame Verwerthung der Landschaft am Orte sein, derjenigen Landschaft, von der wir oben gesehen haben, dass sie, aus dem Geiste einer in die Erscheinung drängenden Idee heraus erfunden, im höchsten Sinne das Prädikat der historischen verdient.

Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun;
Dem 'genialen' Geschlecht wird es im Traume bescheert.
Schiller.

Solche Betrachtungen erschienen nothwendig, um uns den Weg zu bahnen zu dem rechten Verständniss und der rechten Würdigung eines Werkes monumentaler Malerei, das zwar gegenwärtig nur erst in den Cartons vollendet ist, über das aber schon in dieser Gestalt nicht unmöglich sein wird, ein einigermaassen vollständiges Urtheil, eine annähernd klare und sichere Anschauung zu gewinnen. Die 16 Odysseelandschaften von Friedrich Preller dürfen recht eigentlich als die Krone der Werke eines Meisters gelten, der unter den Künstlern der Jetztzeit zwar vielleicht nicht dem Rufe, wenigstens nicht in allen Theilen seines Vater-

landes, wohl aber der Bedeutung nach eine der hervorragendsten Stellen einnimmt. Zu einer genialen, ebenso reichen als tiefen Begabung gesellen sich in ihm eine rastlose, kraftvolle Energie und ein für seine Entwicklung überaus gedeihlicher Lebensgang, der, schlicht im Ganzen und einfach wie er ist, doch im schönsten Sinne ein providentieller genannt werden darf. Aufgewachsen in Weimar unter den Eindrücken jener grossen Zeit, in welcher diese Stadt den Mittelpunkt einer gewaltigen geistigen Regeneration der deutschen Bildung bezeichnete, ward der Künstler, nachdem er zuvor bereits an den wunderbaren Schätzen der Dresdener Gallerie schauend und nachbildend Nahrung gefunden hatte, auf Göthe's und Heinrich Meyers Rath von dem grossen Fürsten Karl August selbst nach Antwerpen gebracht, um dort unter van Bré's Leitung seine Studien fortzusetzen. In der strengen Schule der Antwerpner Akademie eignete er sich nicht nur eine gründliche Kenntniss der menschlichen Figur, sondern auch ein allseitig tüchtiges künstlerisches Können an, wie es in jener Zeit nur Wenigen zu gewinnen vergönnt war. Bald nach Vollendung seiner dortigen Studien fand er den Weg in das gelobte Land der Kunst, nach Italien und empfing hier im Anschaun der grossen Werke der alten und mittelalterlichen Kunst, in dem Studium der wunderbaren Natur des Landes, die wie keine andere in Form und Farbe gleich fein, gleich reich und grossartig, gleich ausdrucksvoll und phrasenlos ist, in dem Umgang endlich der grossen Männer unserer aufstrebenden Kunst, vor Allem des herrlichen Joseph Anton Koch und vieler Mitstrebender, die Feuertaufe des künstlerischen Genius. Zum Vaterlande heimgekehrt, war es ihm zunächst vergönnt, in einer Reihe von Bildern, unter denen auch Wandmalereien waren, die in Italien gesammelten Schätze auszubeuten, dann aber in kräftiger Energie mit einem an dem Süden gebildeten und geschulten Sinne der nordischen Natur, ihres Land- und Seelebens sich zu bemächtigen und auch sie mit jener schöpferischen Gewalt des Geistes zu durchdringen und beherrschend zu reproduciren, welche recht eigentlich den historischen Künstler kennzeichnet. Noch Ein Mal, in vorgerückterem Alter, kehrte der Meister zu den Lieblingsgedanken seiner Jugend zurück, welche dem Süden angehört hatten. Eine zweite, langersehnte Stu-

dienreise nach Italien ward unternommen; mit jugendlicher Unermüdlichkeit lag der Meister dem Studium der italienischen Natur ob, und vollendete nach seiner Heimkehr, bereichert und erfrischt durch die neu gewonnenen Eindrücke, die Reihe von Odysseelandschaften, deren näherer Betrachtung diese Blätter gewidmet sind.[6])

Der erste Gedanke zu diesem an die Odyssee angeschlossenen landschaftlichen Cyklus datirt bereits aus dem ersten Aufenthalte des Künstlers in Italien, und ward bald nach seiner Rückkehr, in den Jahren 1834—1836 in einer allerdings noch beschränkten Gestalt ausgeführt, indem Preller im Auftrage des Dr. H. Härtel in Leipzig eines der Parterrezimmer des von diesem erbauten sog. Römischen Hauses mit den folgenden sieben Landschaften ausschmückte: Abzug aus der Höhle des Polyphem, Heimkehr des Odysseus von der Jagd auf der Kirkeinsel, Empfang des Moly von Hermes, Abschied von der Kalypso, Empfang des Helden durch Nausikaa auf Scheria, Ankunft auf Ithaka, Odysseus bei Eumaios. Ueber den Bildern, welche in tempera ausgeführt, noch heute einen herrlichen Schmuck des schönen Hauses bilden, läuft ein im griechischen Vasenstil von Bruckmann componirter und gleichfalls von Preller gemalter Fries, der Gegenstände aus der Odyssee behandelt, welche sich landschaftlicher Darstellung entzogen. Wenn wir von der Decke absehen, deren Dekoration im Ganzen wenig erfreulich ist, so macht das Ganze einen überaus glücklichen, harmonischen und heiteren Eindruck; die Kompositionen sind bedeutend charakteristisch und geschmackvoll, die Durchführung in Zeichnung und Kolorit nicht weniger schön und vollendet, und nur wenn man die Bilder als Ein Ganzes betrachtet, bedauert man, dass die Architektur nicht für mehrere Gegenstände die Räume bot und eine so karge Auswahl nöthig machte. Reicher schon und wenn man so sagen darf vollständiger ist die Reihe von Entwürfen, welche ohne äussere Veranlassung und ohne einen bestimmten monumentalen Zweck, in unglaublich kurzer Zeit in den Jahren 1856 ff. entstanden. Es sind fünfzehn Kohlenzeichnungen, welche ausser den sieben im Härtel'schen Hause ausgeführten Gegenständen, die hier theils umgearbeitet theils völlig neugestaltet auftreten, die folgenden acht Momente behandeln: Odysseus auf der Ziegenjagd auf der

Insel der Kyklopen, Abfahrt von dieser Insel. die Unterwelt, die Seirenen, die Rinder des Helios, Leukothea, Odysseus erkennt sein Vaterland, Wiedersehn des Laertes. Diese Entwürfe sind es, welche auf der grossen Münchener Ausstellung von 1858 die allgemeine Aufmerksamkeit und Bewunderung erregten und in mehrfachen photographischen Nachbildungen eine weite Verbreitung gefunden haben; sie sind es zugleich, welche die verewigte Grossfürstin Maria Paulowna, die Prellers Kunst von je ihre fürstliche Theilnahme gewidmet hatte, als Wandgemälde ausführen zu lassen beschloss. Nach ihrem Tode erbte von ihr diesen Plan ihr Sohn, der Enkel des grossen Fürsten, dessen einsichtsvoller Fürsorge Prellers Jugend die reichste Förderung verdankte: der jetzt regierende Grossherzog von Sachsen-Weimar und übertrug dem Künstler die monumentale Ausführung seiner Entwürfe. Zu diesem Behufe unterwarf Preller dieselben nach der Rückkehr von seiner zweiten italienischen Reise einer neuen gründlichen Durcharbeitung. Aus dieser sind die sechzehn in Kohle gezeichneten Kartons hervorgegangen,[7]) welche eben gegenwärtig nach ihrer Vollendung in einigen grösseren Städten Deutschlands zur Ausstellung kommen sollen, und deren eingehenderer Betrachtung wir jetzt uns zuwenden.

Wenn wir im Folgenden zunächst auf die einzelnen Bilder eingehen, um alsdann anzureihen was auf Grund der im Obigen gewonnenen Einsichten im Zusammenhange darüber zu sagen ist: so vergessen wir dabei nicht des Göthe'schen Wortes, dass die Kunst eine Vermittlerin des Unaussprechlichen ist, und dass es darum leicht eine Thorheit scheinen kann, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Es kann die Absicht dabei nur sein, dem Beschauer einige Gesichtspunkte an die Hand zu geben, deren Beachtung den Genuss vorbereiten und erhöhen, das Urtheil erleichtern und befestigen wird, während andererseits zu hoffen steht, dass die Photographie dem empfänglichen Kunstfreunde recht bald die Gelegenheit geben werde, den Genuss der Originale daheim in stiller Betrachtung zu erneuern. Jedesfalls wolle man es nicht verargen, dass ich die folgenden Gedanken an die Kartons angeknüpft und nicht die farbig monumentale Ausführung abgewartet habe. Wenn ich mich deshalb auf den Ausspruch des Tizian berufe, 'che i colori non facevano belle le

figure, ma il buon disegno', einen Ausspruch der um so mehr Gewicht hat, als er von einem grossen und specifischen Coloristen herrührt, so möchte ich das doch nicht so verstanden wissen als ob ich dem das wahre Wesen der Malerei im tiefsten Grunde verkennenden Vorurtheile beipflichtete, wonach die Werke einer historisch-idealen Richtung ihr eigentliches Dasein im Karton fänden, und die farbige Ausführung nur ein ihnen unnöthig, ja fälschlich Aufgedrungenes wäre. Wer einigermaassen gewöhnt ist, die Dinge auf diese Verhältnisse anzusehen, dem wird es nicht entgehen können, dass gerade die vorliegenden Preller'schen Kartons durch und durch für die Farbe gedacht sind und ein geübter Sinn wird unwillkürlich schon aus ihnen sich die Farbe, wie sie der Künstler gewollt hat, ergänzen.

Uebersicht der Bilder.

Wie Odysseus, König von Ithaka, nach der endlichen Bezwingung und Zerstörung Troia's, zu der er mit den übrigen Heldenkönigen Griechenlands in Begleitung seiner Mannen ausgezogen war, nach unsäglichen Mühen und Kämpfen, die ihm Götter und Menschen bereiten, und nach Verlust aller seiner Gefährten endlich durch hilfreichen Beistand göttlicher Mächte seine Heimath und die Seinen wiedersieht: das ist der Gegenstand des Cyklus, dem wir jetzt in seinen einzelnen Theilen nachzugehen haben.

1. Abzug von Troia.

(Odyssee 9, 38.)

In der Nähe eines zerstörten Stadtthores, bei dem wir unwillkürlich an jenes denken, durch welches das unheilvolle hölzerne Pferd hereingebracht ward, steht der Held Odysseus und weist seine Gefährten, welche weinende Troerinnen gefangen mit sich führen, auf die in der Ferne sichtbaren Schiffe hinaus. Schon haben einzelne Haufen die Stadt verlassen und begrüssen den Anblick der Heimkehr verheissenden See; Andere folgen, beutebeladene Maulthiere

vor sich her treibend, während wiederum Andere aus dem Innern der in Rauch und Trümmer gefallenen Stadt hervorkommen. Unbekümmert um das Treiben der Menge sitzt auf den Trümmern eine Matrone, versunken in Schmerz und Trauer um die erschlagenen Söhne. Seitwärts steht das hölzerne Pferd, das die verderbenbringende Griechenschaar barg, im Hintergrunde ragt ein zerstörter Tempel hervor; aber am Himmel steigen finstere Wolken herauf, ein banges Omen, dass der Zorn der Götter, welcher Troia in Schutt und Staub gestürzt, auch an die Sohlen der Sieger sich heften werde.

2. Kampf mit den Kikonen.

(Od. 9, 39 ff.)

Der Held mit den Seinen ist an felsigem Ufer bei der Stadt der Kikonen gelandet. Ihr Angriff auf die Stadt, welche die Spuren der Verheerung in Rauch und Trümmern trägt, ist von den übermächtigen Feinden abgeschlagen; eilig, von den rohkräftigen Einwohnern verfolgt, fliehen die Griechen aus der Stadt und suchen sich unter manchem Verlust auf die Schiffe zu retten. Als der Letzte weicht Odysseus, der, seiner übrigen Waffen beraubt, im Fliehen noch den Bogen auf die gewaltig nachdrängenden Gegner abdrückt. Ueber dem Kampf ragt auf steilen Höhen die Stadt hervor, gekrönt von einem Tempel, in dem wir das Heiligthum des benachbarten Meergottes Poseidon vermuthen. Unheimlich verhüllt sich auch hier der Glanz des Himmels in drohende Wolkenmassen.

3. Abzug aus der Höhle des Kyklopen Polyphemos.

(Od. 9, 461 ff.)

Odysseus ist in das Land der riesigen einäugigen Kyklopen 'der ungesetzlichen Frevler' gekommen. 'Dort ist weder Gesetz noch Rathsversammlung des Volkes; Sondern All' umwohnen die Felsenhöhn der Gebirge, Rings in gewölbeten Grotten'. Er war mit einem Theile der Genossen eingedrungen in eines der Felsengeklüfte 'am äussersten Rande des Meeres'; 'dort hauset ein Mann von Riesengestalt, der die Heerde Einsam pflegte zu weiden und abwärts; nie auch mit

Andern Umging, sondern für sich auf frevele Thaten bedacht war. Denn gross war zum Entsetzen das Scheusal, ähnlich auch keinem Manne vom Halme genährt, nein gleich dem bewaldeten Gipfel Hochaufsteigender Berge, der einsam ragt vor den andern[3]. Mehrere von den Gefährten hatte der Unhold getödet und verschlungen, bis ihn Odysseus durch betäubenden Trank in Schlaf senkte und mit glühendem Pfahle blendete. Wir sehen, wie der Held sammt dem Rest der Gefährten mit Hilfe der Schafe des Kyklopen aus seiner Höhle entkommen ist, und, diese entführend, hinwegeilt, während der nun blinde Polyphem in seiner Höhle unsicher umhertappt die Fremdlinge zu erhaschen.

4. Abfahrt von dem Lande der Kyklopen.

(Od. 9, 471 ff.)

Glücklich zum Strande gelangt und mit den zurückgebliebnen Genossen wieder vereinigt, ziehen sie in Eile die Schiffe ins Meer und stossen ab von dem unheilvollen Gestade. Aber Odysseus steht auf dem Schiffe und noch von fern ruft er dem Polyphem höhnende Worte zu, bei denen wir wol an jene Homerischen Verse denken dürfen:

Höre Kyklop wofern Dich ein sterblicher Erdebewohner
Jemals fragt um des Auges erbarmungswürdige Blendung:
Sag' ihm: der Städteverwüster Odysseus hat mich geblendet,
Er, des Laertes Sohn, wohnhaft in Ithakas Eiland.

Doch der grausige Unhold, ergrimmt über den Hohn, ergreift ein mächtiges Felsstück um es den Fremdlingen nachzuschleudern.

5. Odysseus auf der Insel der Kirke (Aiaia) von der Jagd heimkehrend.

(Od. 10, 169 ff.)

Zu der Insel der Kirke gelangt, ist der Held einsam ausgewandert, um zu erspähen in welches Land sie gekommen seien. Nichts hat er gesehen; nur in der Ferne 'Schien ihm ein Rauch zu steigen vom weitumwanderten Erdreich, Fern aus der Kirke Palast, durch dichtes Gestäud' und durch Waldung'. Und so beschliesst er zu den Schiffen zurückzukehren, nachdem er zuvor ein Wild zum Mahle erjagt hat.

6. Verwandlung der Gefährten durch die Kirke.

(Od. 10, 230 ff.)

Dem Befehl des Odysseus gehorsam ist die Hälfte der Genossen ausgezogen, um den fern erschauten Palast aufzusuchen. Von dem melodischen Gesange der Göttin gelockt, nahen sie sich. 'Schnell trat jene hervor die strahlende Pforte sich öffnend' und reicht ihnen verhängnissvollen Trank. 'Aber nachdem sie gereicht und die trinkenden Freunde geleeret, Schlug sie sofort mit dem Stab' und sperrte sie All' in die Kofen. Denn gleich waren sie Schweinen an Haupt, an Stimm' und an Bildung, Borstenvoll, nur der Geist war unzerrüttet wie vormals'.

7. Odysseus empfängt vom Hermes das Moly zum Schutz gegen die Zauberkünste der Kirke.

(Od. 10, 275 ff.)

Einsam ist Odysseus den verlorenen Gefährten nachgegangen und hat bereits die Nähe des Kirkepalastes erreicht, als, ein hilfreich himmlischer Bote, Hermes an ihn herantritt, der ihm in dem Molykraute einen Schutz darreicht gegen die tückischen Künste der Zauberin und mit göttlichem Rathe auf dem gefährlichen Wege geleitet.

8. Odysseus in der Unterwelt, des Teiresias Wahrspruch empfangend.

(Od. 11, 100 ff.)

Dem Zauberstabe der Kirke entgangen muss der Held doch dem Verhängniss gehorchen allein hinabzusteigen 'in des Hades dunkle Behausung'. 'Wo in den Acheron der Strom Pyriphlegethon stürzet Und des Kokythos Strom, der ein Arm der stygischen Fluth ist, Dort am Fels, wo sich mischen die zween lautbrausenden Ströme', hat er das Todtenopfer gebracht, um das sich die Schatten versammeln und lauscht erwartungsvoll der weissagenden Rede des noch im Tode der Zukunft kundigen Teiresias, während in stiller Weh-

muth ein Weib an der Opfergrube harrt, in der wir des Helden Mutter Antikleia erkennen, und andere Schatten durch das Todesdunkel heranschweben.

9. Odysseus entkommt den Lockungen der Seirenen.

(Od. 12, 181 ff.)

Auf ödem Felsen im Meere sitzen die tückischen Jungfrauen, die mit lieblicher Geberde und Gesange den Fremdling heranlocken: aber die falsche Schlange die um den Felsen sich windet, die Todtenbeine die ihn bedecken, verrathen, was des Bethörten harren würde. Doch des Odysseus Schiff eilt in rüstiger Fahrt vorüber; die Gefährten, mit verstopften Ohren, sind den lockenden Tönen taub, und der Held, obgleich von ihnen bewegt, wird, an den Mast angefesselt, glücklich vorübergetragen.

10. Die Genossen des Odysseus vergreifen sich an den Rindern des Helios.

(Od. 12, 352 ff.)

Endlich nach manchen Gefahren war die Griechenschaar nach Thrinakia, 'des Sonnengottes gesegnetem Eiland' gelangt. Drohend hatte in der Unterwelt Teiresias gewarnt, sich nicht an des Gottes herrlichen Herden zu vergreifen und dessen eingedenk hat der Held durch einen Schwur die Genossen verpflichtet sich derselben zu enthalten. Gelandet stellen sie 'einziehend das Schiff in die bergende Grotte, Wo auch waren der Nymphen Gestühl' und liebliche Tanzreihn'. Doch als der Held auf Jagd abwesend war, bethört der leidige Hunger die Gefährten und sie schlachten Rinder und Schafe von der göttlichen Herde. Furchtbar erhebt sich Gewittergewölk am Himmel; ein Riss in das Schicksal der Frevler zuckt der verderbliche Strahl hernieder, und drohend mit zorniger Geberde, wie ein Bote des verwirkten Verhängnisses, erscheint im Vordergrund des zurückkehrenden Odysseus hehre Gestalt.

11. Odysseus wird von der Nymphe Kalypso zur Heimath entsandt.

(Od. 5, 263 ff.)

Die Gefährten hat das Verhängniss ereilt, und nur Odysseus, der die Hände vom Frevel rein gehalten, ist nach Ogygia zu der Nymphe Kalypso gerettet worden. Einsam bereitet er mit eigener Hand sich ein Schiff zur Heimkehr, die Göttin hat ihn zum Strande geleitet und wendet sich wehmüthig scheidend von ihm, doch der Held sitzt 'Sehnsuchtsvoll, nur den Rauch von fern aufsteigen zu sehen Seines Lands', und schaut hinaus auf die lockende Salzfluth, der er, hilflos und allein, dennoch sich anvertrauen will; 'denn nichts ist doch süsser als Vaterland und Erzeuger Auch wenn einer ein Haus bewohnt voll köstliches Gutes, Weit im Fremdlingslande und fern von den theueren Eltern'.

12. Rettung des Odysseus durch Leukothea.

(Od. 5, 333 ff.)

Furchtbar hat sich das Element gegen den Helden empört; am Himmel thürmen sich Wolken, Stürme sind entfesselt und die Wogen haben sein Schiff zertrümmert; nur an den Kiel angeklammert schwebt er zwischen Leben und Tod: da taucht aus dem Gewoge die rettende Göttin empor und reicht ihm hilfreich den Schleier, der ihn zum gastlichen Lande bringen soll.

13. Odysseus naht sich der Königstochter Nausikaa auf Scheria und fleht sie um gastliche Aufnahme an.

(Od. 6, 127 ff.)

Durch die göttliche Helferin ist Odysseus glücklich gerettet. Prangend liegt das gastliche Land der Phaiaken mit der Königsstadt im Hintergrunde vor ihm, als er vom erquickenden Schlummer aus dem Dickicht hervortritt. Zugleich aber erblickt er Nausikaa die hehre Tochter des Phaiakenkönigs Alkinoos, die mit ihren Jungfrauen von der Stadt zu

dem hier mündenden Flusse herbeigefahren um 'die schönen Gewänder zu waschen'; demüthig um Schutz flehend sinkt er von fern in die Kniee, schamhaft mit dem Baumzweig verhüllt, und während die Mädchen scheu dahin und dorthin vor dem Fremdlinge fliehen, hält allein die königliche Jungfrau Stand und giebt mit freundlichem Sinne der flehenden Bitte Gehör.

14. Ankunft des Odysseus auf Ithaka.

(Od. 13, 95 ff.)

Von den Phaiaken ist Odysseus freundlich aufgenommen, und auf sicherem Schiffe entsandt; in tiefem Schlafe 'Unerwecklich und süss und fast dem Tode vergleichbar', kommt er zu den heimischen Gestaden. In eine heilige Bucht laufen sie ein, an deren Haupt 'grünt weitumschattend ein Oelbaum'; 'Eine Grotte zunächst voll lieblich dämmernder Anmuth, Jenen Nymphen geheiligt die als Naiaden man anruft'. Doch die Phaiaken die ihn heimgeleitet 'von den zierlichen Bänken des Schiffs aussteigend ans Ufer, Hoben zuerst Odysseus hervor aus dem räumigen Meerschiff Sammt dem köstlichen Linnen und herrlich schimmernden Teppich; Ihn dann legeten sie, wie er schlummerte, nieder im Sande. Drauf enthob man das Gut, das ihm die hehren Phaiaken Zum Abschiede verehrt, durch mächtigen Rath Athenaias. Diess nun legten sie Alles gehäuft an dem Stamme des Oelbaums' u. s. w.

15. Odysseus bei Eumaios, zu dem Telemachos zurückkehrt.

(Od. 16, 11 ff.)

In niederer Bettlergestalt hat Odysseus unerkannt bei dem alten treuen Diener, 'dem göttlichen Sauhirten' Eumaios gastfreundliche Aufnahme gefunden; an der Thür der Hütte sassen sie in traute Gespräche verloren. Da erscheint, von der Fahrt auf Erkundigung nach dem fernen Vater heimgekehrt, Telemachos, von den Hunden als ein lieber Bekannter umschmeichelt. Eumaios aber erhebt sich bestürzt, 'aus den Händen entsinkt das Geschirr ihm, Das er zur Mischung

brauchte des funkelnden Weins', und, 'wie ein Vater den Sohn in herzlicher Liebe bewillkommt', eilt er dem jugendlichen Gebieter entgegen, während Odysseus in freudigem Erstaunen kaum sich auf dem Sitze zurückhält.

16. Odysseus bei seinem alten Vater Laertes.

(Od. 24, 205 ff.)

Die Bettlermaske ist abgeworfen; der Held, der König hat erreicht was er mit unendlichem Mühsal zu erringen gestrebt hat und eilt, seinen alten Vater wiederzusehen. War Odysseus' Mutter vor Jammer zu den Schatten hinabgegangen, so traf den Laertes ein kaum minder bitteres Loos. Trauernd um den verlorenen Sohn, um die verlorene Gattin, hatte er entfernt von der Stadt, auf einen ländlichen Hof sich zurückgezogen, wo 'ihm war ein Haus, umringt von Gebäuden der Wirthschaft'. Dahin eilt Odysseus: 'Ihn nun fand er den Vater im schön geordneten Fruchthain, Welcher ein Bäumchen umgrub; Ihn hüllt' ein schmutziger Leibrock, Grob und häufig geflickt; auch ein Paar stierlederne Schienen Trug er geflickt um die Beine, dem ritzenden Dorne zur Abwehr, Handschuh auch an den Händen vor Stachelgewächs: und von oben Deckt' er das Haupt mit der Kappe von Geisfell, nährend den Kummer. Als nun jenen erblickte der herrliche Dulder Odysseus, wie er geschwächt vom Alter und tief in der Seele betrübt war, Stand er am mächtigen Stamme des Birnbaums, Thränen vergiessend'. Damit schliesst der Maler und in sinniger Diskretion überlässt er es unserer Ahnung, sich die wehmüthige Freude, die schmerzliche Lust des endlichen Wiedersehens auszumalen.

Wir sind in diesen Angaben über die vorgestellten Momente hauptsächlich den Bildern selbst, dem Gedichte aber wesentlich nur in soweit gefolgt, als auch der Künstler dem Dichter zu folgen im Stande gewesen ist. Die tiefgehenden Verschiedenheiten der redenden und der zeichnenden Künste, die eigenthümliche Beschaffenheit eben des Gedichtes, welchem der Maler seine Motive entlehnte, die besondere Aufgabe die sich ihm darbot, einen architektonisch gegliederten

einheitlichen Cyklus zu schaffen, erlaubten dem Maler nicht nur, sondern geboten ihm vielmehr, sich aller der Freiheit zu bedienen, deren er zur völligen, ungehinderten Entfaltung seiner Produktivität und zu der rechten Erfüllung der eigentlichsten und höchsten Forderungen seiner Kunst bedurfte. Denn ein Anderes ist die Odyssee illustriren, ein Anderes ihr die Motive zu einem Cyklus monumentaler Bilder entnehmen. Wenn für den ersteren Zweck der Künstler jeden Gegenstand ergreifen darf, der sich in momentaner Erscheinung prägnant zur Darstellung bringen lässt, wenn er nicht ängstlich nach einer vollen Aussichselbstverständlichkeit seiner Kompositionen zu trachten braucht, da es ja ihre Bestimmung ist, nicht ohne das Dichterwort betrachtet und genossen zu werden, so ergeben sich für den monumentalen Zweck ganz andere, weitergehende Forderungen. Hier gilt es vor Allem, den Cyklus unabhängig von dem Gedichte zu selbstständiger Geschlossenheit, zu einheitlichem Charakter, zu stetigem Zusammenhange in sich zu bringen und demgemäss die darzustellenden Gegenstände zu wählen, sie, wo es für das Ganze dienlich erscheint, umzuwandeln, ihre ihnen im Gedicht angewiesene Bedeutung je nach Bedürfniss zu steigern oder zu schwächen. Darum konnte vor Allem der Maler sich nicht allein an die eigentliche Handlung der Odyssee halten, er musste auch jene dem Gedichte voraufliegenden Ereignisse in den Kreis der Darstellung ziehen, welche der Dichter mit ebenso viel Weisheit als Geschmack nur als eine Erzählung des Helden uns vorführt; er musste demgemäss die im Gedichte eingehaltene Reihenfolge aufheben und die einfach zeitliche Anordnung der Gegenstände herstellen. Es konnte ihn ferner nicht kümmern, dass der Abzug des Odysseus von Troia in dem Gedichte nur mit wenigen Worten mehr angedeutet als erwähnt wird: er bedurfte dieses Gegenstandes um für seinen Cyklus einen bedeutsamen Ausgangspunkt zu gewinnen, den Hintergrund eines grossartigen verhängnissvollen Unternehmens, auf welchen gewissermaassen alle die folgenden Schicksale des Helden aufgetragen sind, und welcher denselben den Charakter abenteuernden Umherschweifens nimmt, den sie sonst für das Auge des Beschauers unfehlbar tragen müssten. Es konnte ihn nicht kümmern, dass bei Homer sich Leukothea 'auf des Flosses Gebälk' setzt,

um mit Odysseus zu reden, dass die Begegnung mit Nausikaa bei Homer am Abend geschieht (Od. 8, 298). Er durfte, wollte er mit den Mitteln seiner Kunst den Sinn jener Momente treffen, die rettende Göttin eben so bilden wie er sie gebildet hat, er durfte der Begegnung mit Nausikaa eben die zauberisch-morgendliche Stimmung geben, welche recht eigentlich zu dem freundlich gastlichen Charakter des ganzen Vorganges stimmt, und die das bezügliche Bild in unvergleichlicher Weise zur Anschauung bringt. Es konnte ihn wiederum nicht kümmern, dass in der Odyssee die Scene bei Eumaios nicht vor sondern in der Hütte spielt, die Verwandlung der Gefährten nicht vor sondern in dem Palaste der Kirke vor sich geht, da er dieser Freiheit bedurfte, um der Darstellung den landschaftlichen Charakter zu geben, ohne welchen sie aus dem Zusammenhange der übrigen völlig herausgefallen wäre. Eben diess ist auch der Grund, warum er die Momente im Hause, den Freiermord, das Wiedersehen mit Penelope u. s. w. aus dem Cyklus heraus in die Predellen verbannen musste, von denen alsbald die Rede sein soll, und warum er den Strom der Ereignisse so einfach, so rührend ausklingen lässt in das Wiedersehen des in einsame Ländlichkeit zurückgezogenen greisen Vaters Laertes. Ja die symmetrische, durch die Architektur bedingte Gliederung des Ganzen zwang ihn auf die Behandlung so manches Gegenstandes zu verzichten der dem Gesammtcharakter des Werkes sich eingefügt, im Cyklus ein sprechendes Moment ergeben haben würde, wie andererseits alles dasjenige, es mochte sonst so anziehend sein wie es wollte, ohne Weiteres auszuscheiden geboten war, was nicht in direktem, sichtbarem Bezuge zu dem Helden, in unmittelbarem Zusammenhange mit dem grossen Schicksalsgange des Odysseus stand, welcher den eigentlichen Vorwurf des Cyklus bildet.

Es ist schon oben gesagt worden, dass die vorliegenden Kartons zur Ausführung in einer Halle des in Weimar zu erbauenden neuen Museums bestimmt sind. Solcher architektonischen Anordnung würden wir selbst dann nicht umhinkönnen eine kurze Darstellung zu widmen, wenn sie nicht, wie gleichfalls schon angedeutet worden, von entschiedener Wichtigkeit für die Bilder selbst wäre. Denn abgesehen von dem monumental-historischen Charakter, den die Bilder tra-

gen und auf den zurückzukommen unten die Gelegenheit sich bieten wird, ist es auch unmöglich, die Auswahl und Anordnung der Gegenstände und damit das gesammte Verhältniss dieses Cyklus zu dem Gedichte recht zu verstehen und zu würdigen, ohne dabei die architektonische Gliederung der Bilder im Auge zu haben. Die Halle, zu welcher der Architekt Herr Josef Zitek in Wien die von allen Sachverständigen mit grossem und ungetheiltem Beifall aufgenommenen Pläne gemacht hat,[8]) zeigt im Grundriss die Form eines sehr gestreckten Rechtecks, dessen eine Langseite (D) die Fensterwand bildet. Die beiden schmalen Seitenwände sind in der Mitte jede durch eine Thür getheilt, zu deren beiden Seiten je ein schmales Bild (5′ 6″ h. 3′ 3″ br. Sächs.) Platz findet, und zwar, wenn wir uns den Beschauer mit dem Rücken den Fenstern zugekehrt denken, auf der linken Wand (A) 1 u. 2, auf der rechten (C) 15 u. 16. Die zweite Langseite (B) ist zu der Aufnahme von zwölf Bildern bestimmt und so zwar, dass je drei und drei durch einen Pilaster geschieden werden. Dadurch sind vier Gruppen von Bildern hergestellt, deren jede aus einem breiten (5′ 6″ h. 8′ 9″ br.) und zwei schmalen (je 5′ 6″ h. 3′ 3″ br.) besteht; es würden somit auf dieser Wand die vier Gruppen 3, 4, 5; 6, 7, 8: 9, 10, 11; 12, 13, 14 zu stehen kommen und zwar in der Weise, dass die erste derselben (3, 4, 5) an die Bilder der linken Seitenwand (1, 2), die letzte (12, 13, 14) an die Bilder der rechten Seitenwand (15, 16) anschliesst. Unter den Bildern aller drei Wände aber laufen architektonisch motivirte Predellen (PPP) hin, die wie oben angedeutet worden, bestimmt sind, mit reliefartigen Kompositionen geschmückt zu werden, welche die den Schicksalen des Odysseus parallel gehenden Ereignisse in seinem Hause, also die Geschichte des Telemachos, der Penelope und der Freier, sowie den endlichen Eintritt des Helden in sein Haus und was sich daran knüpft zum Gegenstand haben. Durch die gnädige Erlaubniss S. K. H. des regierenden Grossherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar und durch die freundliche Zuvorkommenheit des Architekten Herrn Zitek ist es möglich geworden, dem Publikum die Durchschnittsansicht und den Grundriss der Halle vorzulegen. Wenn die beigegebene lithographirte Tafel von der ausserordentlichen Schönheit des architektonischen Entwurfs den rechten Begriff

nicht geben kann, so wird sie doch im Stande sein die künftige Anordnung der Bilder zu veranschaulichen und so das Verständniss ihres Zusammenhangs zu erleichtern. Die im Obigen in Parenthese beigesetzten Buchstaben beziehen sich auf eben diese Tafel.

Wie nun hat sich der Künstler innerhalb der von der Architektur ihm gesetzten Schranken zu bewegen, wie ihren Forderungen gerecht zu werden gewusst? — Was zunächst die Auswahl und Anordnung der Gegenstände anlangt, so verstand es sich von selbst, dass die vier Haupträume der Langwand auch die vier Hauptbilder tragen, dass diese Bilder vier bedeutsame, charakteristische Wendepunkte in des Odysseus Schicksalen zum Gegenstande haben mussten. Und so wählte denn der Künstler für das erste (Nr. 4) die Abfahrt von der Küste des Polyphemos, den verhängnissvollen Moment in dem Odysseus durch seine höhnenden Worte sich dem Kyklopen verrieth und dadurch den Zorn des Poseidon auf sich lud, und ob er gleich dem Steinwurf des Unholds glücklich entging, doch von da an von Unglück und Mühsal verfolgt ward. Er wählte für das zweite (Nr. 7) die göttliche Hilfe, welche Hermes dem Helden in dem Augenblicke bringt, da er im Begriffe ist dem Palast der tückischen Zauberin Kirke zu nahen und dort das Schicksal der unglücklichen Gefährten zu theilen, das das vorhergehende Bild (Nr. 6) gezeigt hat. Er wählte für das dritte (Nr. 10) das unselige Ereigniss auf Thrinakia, die Tödung der Heliosrinder durch die Gefährten, welches die letzteren mit ihrem Untergang, Odysseus mit völliger Vereinsamung büsste und welches damit die höchste Steigerung der Schicksalswirren bezeichnet. Er wählte endlich für das letzte (Nr. 13) den freundlich gastlichen Empfang, den der Held auf Scheria durch die Königstochter Nausikaa findet, ein Ereigniss das den endlichen glücklichen Wendepunkt in dem Geschick des Helden bildet und seine ungefährdete Entsendung zur Heimath im unmittelbaren Gefolge hatte. Um diese vier Hauptbilder mussten nun je zwei kleinere so gruppirt werden, dass sie sich mit denselben je auch zu einer gegenständlich wenigstens nicht zerrissenen Gruppe vereinigten. Auch diess ist dem Künstler nahezu vollkommen gelungen. Zu Seiten des Kirkegartens (Nr. 7) stellte er die Verwandlung der Gefährten (6) und den Besuch in der Unterwelt (8),

welche beide Gegenstände mit der gesammten Kirkeepisode auf das Genauste zusammenhängen. Die Heliosrinder (10) umgab er mit der Darstellung der Seirenen (9), welche, ob ihnen der Held gleich glücklich entgeht, mit ihrer drohenden Tücke gleichsam das Vorspiel des verhängnissvollen Ereignisses bilden, und mit dem Abschied von der Kalypso (11), wo der Held, im Begriff nun allein der Willkür des Elementes sich anzuvertrauen, in seiner Vereinsamung zeigt wie furchtbar der Gefährten Frevel an ihnen sich gerächt hat. Er stellte endlich vor der Nausikaa (13) die hehre Göttin Leukothea (12) dar, welche mit ihrer Hilfe den endlichen glücklichen Wendepunkt der Schicksale vorbereitete, und fügte daran die Ankunft auf Ithaka (14), mit der eben jener Wendepunkt erst zu That und Wahrheit ward. Nur in der ersten Gruppe der Langwand hat es dem Künstler nicht gelingen wollen die von der Architektur vorgeschriebene Einheit und Zusammengehörigkeit auch in der Wahl der Gegenstände ganz zum Ausdruck zu bringen. Die beiden aus der Geschichte des Polyphem entlehnten Bilder (3 u. 4) zwar sind so zusammengehörig wie möglich: die Heimkehr aber des Odysseus von der Jagd auf der Kirkeinsel (5) würde, auch abgesehen davon, dass der Gegenstand überhaupt im Zusammenhange des Ganzen nicht eben bedeutend und sprechend erscheinen will, der Natur der Sache nach an die folgende Gruppe angeschlossen werden müssen, von der sie doch in der monumentalen Ausführung durch die ganze Anordnung getrennt sein würde. Wir können uns daher der Meinung nicht entschlagen, dass es im Interesse des Cyklus liege, dieses Bild durch eine andere vielleicht der Aiolosepisode entlehnte Darstellung zu ersetzen; denn wenn wir auch ungern die herrliche Komposition vermissen würden, zu welcher gerade die Heimkehr von der Jagd dem Künstler Veranlassung geworden, so kann doch andererseits kein Zweifel sein, dass es ihm geliugen würde eine andere durchaus ebenbürtige an die Stelle zu setzen. — Auch für die beiden ersten (1, 2) und die beiden letzten (15, 16) Bilder verlangte die Architektur je eine gewisse inhaltliche Zusammengehörigkeit, sowie eine gegenseitige Korrespondenz dieser beiden Gruppen. Daher wählte der Künstler für die beiden ersten den Abzug von Troia und den Kampf mit den Kikonen, welche insofern gleichsam als das Vorspiel des Ganzen gelten können,

als es hier der Held nur erst mit dem Widerstande der Menschen zu thun hat, während er in der Folge anzukämpfen hat gegen die göttlichen und dämonischen Gewalten der Welt. Dem entsprechen in schönster Korrespondenz die beiden letzten Bilder, welche den bereits in der Ankunft auf Ithaka bezeichneten glücklichen Ausgang als ein schöner ruhiger Epilog weiter ausführen und das vielverwirrte Schicksal des Helden wieder zurücklenken in die ebene Bahn des einfach menschlichen Lebens.

Nicht minder frei aber und gleichsam unwillkürlich hat der Maler die eigentlich künstlerischen Forderungen zu erfüllen gewusst, wie sie aus der Natur der Architektur und Malerei gleicherweise hervorgehen. Mit sicherer Hand greift er in den unerschöpflichen Reichthum der Natur, Himmel, Erde und Meer weiss er sich gleichmässig dienstbar zu machen, alle Gewalten der Elemente entfesselt er, selbst die Unterwelt versteht seine Phantasie zu bezwingen und so stellt er in seinen sechzehn Kartons uns ebensoviele lebendige und sprechende Charakterbilder vor, deren jedes ein in sich geschlossenes, durchaus harmonisches Ganze bildet, jedes eigenartig und reich, jedes neu, zutreffend und überraschend. Und in dieser Natur, eng und einheitlich mit ihr verwachsen, bewegen sich in wahrem, grossartig energischem Leben, frisch und mit unmittelbarer Empfindung, mit entschiedener Leidenschaft die einfach erhabenen Gestalten heroischer Menschen, abhängig von eben der Natur der sie ihr Dasein danken, aber doch, weit erhaben über den gewöhnlichen Begriff der 'Staffage' in freier Ebenbürtigkeit ihr gegenüberstehend und oft vergeblich, oft siegreich ankämpfend gegen den Widerstand ihrer Mächte, welche dem Maler in gewissem Sinne das leisten müssen, was der epische Dichter durch seine Göttermaschinerie zu erreichen vermochte. Aus der in Trümmer gesunkenen Stadt, aus Verwüstung und Zerstörung heraus tritt in ungebrochener Energie der Held den Zug zur Heimath an; vorüber an dem öden Kikonengestade, dem rechten Sitze eines rohgewaltigen Fischervolkes, das dem Felsen mühsam einen Wohnsitz abgerungen hat, führt uns der Künstler zu dem fruchtbaren aber unwirthlichen Kyklopenlande. Drohend wie der ungeheuerliche Polyphem, der mit dem gewaltigen Felsblock den Helden und seine Gefährten

zu zertrümmern vermöchte, steigen über ihm die grotesken Linien der vulkanischen Gebirge herauf, denen eine Rauchsäule zu dem unheimlichen Gewölke des Himmels entquillt. In zauberischer Stille entfaltet die Natur auf der Kirkeinsel ihren Reichthum, die Ueberfülle einer üppigen Vegetation, ein mässig bewegtes aber doch mannigfaltiges Terrain, das hie und da die Spuren einer nachbauenden Menschenhand verräth, umgiebt den Palast der Zauberin, der im zitternden Glanze abendlichen Sonnenscheins daliegt und hinausführt auf eine freundliche meerumsäumte Ferne. Düster und in unholder Oede ragen daneben die starren Felsen der Unterwelt empor, recht gemacht um in ihren Grenzen ein trauriges Schattendasein zu beherbergen; grausige Wasser stürzen in die Tiefe, aber von allen Schrecken des Todes unberührt steht fest und ungebeugt der Held mit Begier des Sehers prophetischem Worte lauschend. Unwirthlich steigen die Felsen der Seirenen aus den Wogen, und an den grossartigen Ufern Thrinakias entladet der Himmel seine Schrecknisse, eine furchtbare Drohung für die Frevler, denen auch Odysseus warnend und schreckend erscheint. Einsam finden wir den Helden an Ogygias Gestade wieder; wunderbar hat der Künstler das Sehnsüchtig-Verlockende wiederzugeben gewusst, was in dem leise antreffenden Wellenschlage des Meeres liegt und was unwillkürlich unser Auge dem des Helden folgen lässt, der wehmüthig, schmerzlich und freudig zugleich bewegt, in die Ferne schaut um mit dem Blicke die Heimath zu suchen. Noch Ein Mal entfesseln sich alle Gewalten der Elemente gegen ihn, des Himmels Blitze zucken aus furchtbarem Gewölk hernieder, die Grundvesten des Meeres sind erschüttert und 'hoffnungslos weicht der Mensch der Götterstärke'. Aber die drohende Woge gipfelt in der hilfreichen Göttin Leukothea die wie in organischer Nothwendigkeit der Krone der Welle entsteigt und dem Helden den rettenden Schleier beut. In solcher grossartigen Kulmination scheint die Macht der dämonischen Gewalten gebrochen, in morgendlicher Pracht grüsst den geretteten Helden Meer und Gestade von Scheria und wie die Göttin all' dieser freundlich gastlichen Natur steht Nausikaa des Alkinoos Tochter vor ihm, in deren hehrer Gestalt jungfräuliche Scheu und königlicher Muth mit einander streiten. Heiter begrüsst alsdann den schlafenden Helden das

heimathliche Gestade, sonniger Glanz ist über Himmel und Meer und Erde ausgegossen, aber die freundlichen Begleiter legen im Schatten des Oelbaums den Mann nieder 'der an Rath gleich war unsterblichen Göttern, Ach der bisher gar viel herzkränkende Leiden erduldet, Männerschlachten umher und schreckliche Wogen durchstrebend, Und nun schlief er so ruhig und all' sein Leiden vergessend'. Von da führt das nächste Bild in die idyllische Stille eines einsam ländlichen Daseins, in welcher ein treuer Diener, der wie kein zweiter als ein echt und wahrhaft liebenswürdiger Charakter gepriesen zu werden verdient, unbeirrt und ruhig dem Andenken seines Herrn, der Erfüllung seiner Pflicht lebte. Rings um die einfache Wohnung sieht man die Spuren geschäftiger Hand, wohlgehegt lagern die Heerden, andere kommen mit ihren Hirten herbei und Alles trägt das Gepräge eben der gemüthvollen Liebe die sich in dem Empfange des jungen Gebieters, in der Aufnahme des in greise Bettlergestalt verborgenen Helden ausspricht. Stiller noch und abgeschiedener ist des Laertes ländlicher Aufenthalt und mit nicht minder wehmüthigem Gefühle wie der heimkehrende Sohn und Held, weilt unser Auge auf der gebeugten Greisesgestalt, die in rauher Feldarbeit den Schmerz um den vermeintlich auf immer Verlorenen zu ersticken strebt. Aber wie die Sonne ihr mildes Licht herabzusenden, die Natur in stiller Fülle freundlich zu lächeln nicht aufgehört hat, so schimmert durch die Wehmuth auch dieses Anblicks des Wiedersehns unendliche Freude hindurch und, dankbar den Helden endlich in den rettenden Hafen einlaufen zu sehen, rufen wir mit Laertes aus: 'Noch lebt ihr fürwahr ihr Götter im hohen Olympos!' So entrollt der Maler mit unerschöpflicher Hand eine Fülle unendlichen Reichthums, und wir dürfen von ihm preisen was Schiller von dem Sänger singt: 'Wie mit dem Stab des Götterboten Beherrscht er das bewegte Herz, Er taucht es in das Reich der Todten, Er hebt es staunend himmelwärts, Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele Auf schwanker Leiter der Gefühle'.

Der hier entfaltete Reichthum, der so frei, so üppig der Hand des Künstlers entquillt, ist um so bewundernswerther, je strenger und sicherer er auf der andern Seite beherrscht erscheint. Nicht nur dass das architektonische Nebeneinander

der Bilder in allen die Einhaltung der einen und selben Horizonthöhe um so mehr geboten als dieselbe in den Meisten als Meerlinie zu Tage tritt: es musste auch in den Kompositionen nicht selten eine gewisse symmetrische Korrespondenz erstrebt werden wie sie am Deutlichsten in den beiden ersten und den beiden letzten Bildern wahrgenommen werden kann. Mehr aber als Alles diess werthvoll und bewundernswerth ist die innere Beschränkung, welche allen diesen Landschaften einen grossartig erhabenen Stil, einen echt und wahrhaft historischen Charakter aufprägt, in dem Sinne in welchem oben diese Begriffe entwickelt worden sind. Freilich ist es nicht leicht, ja im Wesentlichen unmöglich mit Worten diesen recht specifisch künstlerischen Elementen nachzukommen und das Beste muss hier eben der empfänglich-sinnigen Nachempfindung des Beschauers anheimgegeben werden. Denn die wunderbare Schönheit des Lineaments, es mag nun als Kontur des Gebirges und Terrains oder als Silhouette der reichen und lebendigen Vegetation auftreten, die organische Nothwendigkeit mit der hier jeder Felsen, jedes Gebirg, jedes Terrain bewegt und geformt ist, mit der jeder Baum gerade an seiner Stelle aus dem Terrain hervorwächst und gerade so und so gebaut sich dem Ganzen einordnet, mit der jede Figur am Platze steht und sich bewegt, jede Welle sich erhebt, jede Wolke heraufsteigt, das wunderbare Leben, was hier die Natur- und Menschenwelt gleichmässig durchströmt und eine tief innerliche, mystische Einheit und Harmonie zwischen beiden bekundet, der durchgebildete sichere Geschmack endlich, der jede Unschönheit aus dieser Welt verbannt, der, ohne ausdrucksvoller Charakteristik Eintrag zu thun, über das Ganze den Hauch wohlthuenden Gleichmaasses und ungetrübter Harmonie ausgiesst und selbst das Furchtbare und Schreckliche zu der Höhe eines rein ästhetischen Eindrucks hinaufläutert: wer Alles das nicht zu empfinden vermag, dem werden auch unsere Worte eine Thorheit sein; aber er schliesse sich nicht, wenigstens nicht ohne Weiteres aus von diesem Genusse: dem bekannten Worte eines Meisters unserer Malerei folgend verweile er mit sinnendem Auge in immer erneutem Anschaun auf der Herrlichkeit dieser Schöpfungen, bis sie auch zu ihm ihre geheimnissvolle Sprache zu reden beginnen: dann aber möge auch

ihm das herrliche Wort des grossen Dichters gesagt sein, welches er dem Freunde zuruft vor dessen Augen er das Geheimniss der organischen Schöpfung entrollt hat:

Hier stehe nun still und wende die Blicke
Rückwärts, prüfe, vergleiche, und nimm vom Munde der Muse,
Dass Du schauest, nicht schwärmst, die liebliche, volle Gewissheit.

Dieser hohe wunderbar harmonische Stil, diese zutreffende Knappheit im Reichthum, dieses nirgends weder Zuviel noch Zuwenig ist es nun aber vor Allem, was neben der oben dargelegten gedanklichen Verknüpfung die Bilder innerlich und äusserlich zusammenhält, so dass wir nicht eine Anzahl von Landschaften vor uns haben die im Sinne der Odyssee erfunden und staffirt sind, sondern dass sich diese Landschaften in der That zu einem Cyklus im eigentlichen Sinne des Wortes zusammenschliessen. Es würde dieser Stil auch für Preller unerreichbar gewesen sein, wenn nicht seine ganze reiche und grossartige Begabung darauf zielte, oder wie wir es paradox aber zutreffend ausdrücken können: wenn nicht das Wesen von Prellers persönlichem Stil darin läge, stilvoll zu bilden; denn wie der Mensch überhaupt zum Künstler weder durch sich noch durch Andere gemacht, sondern nur von der Natur geboren werden kann: so liegt auch die historische oder die genrehafte Richtung, welche der Einzelne einschlägt, tief im Innersten seiner Individualität, seines eigentlichsten Selbst begründet. Allein nicht mühelos gelangt auch das geniale Talent zum Höchsten, auch ihm gilt die ernste Forderung: 'Was du hast, e r w i r b es um es zu besitzen' und gerade wer die Mühe nicht scheut, Prellers Entwickelungsgang eingehend zu verfolgen, wer u. A. Gelegenheit findet, die drei Phasen, in denen uns nunmehr seine Odysseelandschaften vorliegen (s. S. 18 f.) prüfend zu vergleichen, der wird einsehen mit welchem Rechte diesem Abschnitte das Dichterwort voransteht: 'Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun'; er wird gewahr werden, wie ein unablässig energisches Vorwärtsstreben, ein immer und immer erneutes Studium, die vollste geistige Arbeit sein ganzes Leben und Schaffen durchzieht und wie eben erst aus solchem Ringen ein Werk in der Reinheit und vollendet abgeschlossenen Schönheit hervorgehen konnte, in welcher es gegenwärtig vor uns steht. Mit ganzer Seele der geistigen Erfassung

und Durchdringung des Gegenstandes hingegeben, mit Strenge und Selbstverleugnung Alles abweisend was nicht ihm dient, nach der individuellen Auffassung des Künstlers nicht unmittelbar von ihm gefordert wird, ist der Künstler zu einer immer reineren und höheren Einfachheit fortgeschritten und hat die genialen Erfindungen seiner schöpferischen Phantasie zu jener 'reinen Höhe der Vollendung' geführt, welche dieselben erhebt über die wechselnden Interessen des Tages und in echt monumentaler Weise zu einem beharrenden Erbgut der Nation stempelt.

Wir haben in diesem Zusammenhange noch eines Momentes jener Vollendung ausdrücklich zu gedenken, das, wie es nicht selten als einer wahrhaft stilvollen Darstellung fremd, ja feindlich aufgefasst und bezeichnet wird, in diesen Kartons wie in Prellers gesammter Kunst um so bedeutsamer auftritt, als es hier auf das Innigste verbunden und versöhnt mit dem höchsten historischen Stile erscheint. Es ist diess der enge und treue Anschluss an die vorgebildeten Formen der wirklichen Natur, die völlige Naturwahrheit dieser Landschaften nicht nur in dem Sinne, dass Alles erfüllt und durchdrungen ist von innerlich organischem Leben, sondern dass der Künstler auch auf die Individualität der Naturorganismen einzugehen und ihre charakteristischen Formen mit Freiheit und Treue zum Ausdrucke seiner Gedanken zu verwerthen weiss. Man wird vielleicht verwundert sein, dieses Momentes, das unsere Zeit mehr als billig in den Vordergrund der Kunstbetrachtung zu stellen liebt, hier erst an letzter Stelle gedacht zu finden; allein wie es der historische Gang aller Kunst gewesen ist, mit dem Stil zu beginnen und nur in allmäliger Entwickelung immer mehr sich der Natur zu nähern ohne jedoch dabei je ganz den Ausgangspunkt zu verleugnen, so wird es erlaubt sein auch hier dieselbe Folge zu beobachten, um so mehr als es geeignet erschien die Betrachtung des Preller'schen Werkes nach dieser Seite hin anzuknüpfen an einige Blicke auf die Geschichte der älteren und insbesondere der neueren Landschaftsmalerei, die uns überhaupt in jedem Sinne erst das Material zu einer rechten und allseitigen Würdigung desselben an die Hand geben werden.

Natur und Kunst sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden.
Göthe.

Wenn in der sogenannten Historien- und Genremalerei, im Thierstücke, im Stillleben die Kunst bereits im 16. und 17. Jahrh., z. Th. auf den Schultern der antiken Plastik stehend, zu einer Höhe der Naturwahrheit, des Vermögens, die Formen der wirklichen Natur in ihrem Wesen zu erfassen und künstlerisch zu verwerthen, gelangte, über die hinaus eine Steigerung weder wirklich erreicht worden ist noch auch überhaupt erreichbar erscheint: so kann ein Gleiches von der Landschaftsmalerei jener früheren Zeit nicht gelten. Weder die grossen Meister der historischen Landschaft, weder Tizian, die Poussins, die Caracci, Dominichino, Rubens u. d. A., noch die Genrekünstler, wie Ruisdael, Everdingen, Hobbema, Wouwerman, noch der herrliche, zwischen beiden ziemlich einsam mitten inne stehende Claude Lorrain, haben z. B. in der Charakteristik der Vegetationsformen eine Wahrheit und Individualität erreicht, welche der u. A. von den grossen Historienmalern für die Menschendarstellung gewonnenen irgend äquivalent wäre. Und auch das Terrain, so grossartig es von den Poussins, so fein es von Ruisdael behandelt worden, ist doch nur in seltenen Fällen so individuell behandelt, als diess innerhalb selbst der historischen Kunst möglich ist. Allerdings dürfen wir nicht vergessen, dass ein echtes wahrhaftes Naturleben alle jene Schöpfungen der älteren Landschaftsmalerei durchzieht; dass Grossheit im Bau, Reichthum der Natur und sprechende Fülle der Erfindung die Einen, ein wunderbarer Sinn für das Leben und Weben der Atmosphäre, für die feinen Spiele des Lichts in der Natur (auf welchen wesentlich Das beruht, was wir in der Landschaft mit 'Stimmung' zu bezeichnen pflegen) die Anderen auszeichnet, und dass diese Meister durch solche Vorzüge, durch die tiefe künstlerische Empfindung aus der heraus sie schufen, wie durch den reichen inneren Gehalt den sie in ihre Produktionen zu legen wussten, nicht nur eine höchst bedeutsame Stelle in der Entwickelung der Kunst einnehmen, sondern auch in mehr als Einer Hinsicht als uner-

reichte Muster für die gesammte Nachwelt dastehen. Allein schon die wenigen obigen Bemerkungen werden hingereicht haben zu zeigen, dass die Stellung der neueren Landschaftsmalerei gegenüber der älteren eine wesentlich andere war und ist, als diejenige, welche die neu erstehende 'Historienmalerei' etwa zu den hohen Meistern des Cinquecento einnahm, indem jene ältere Landschaftsmalerei in der That eine direkte Anknüpfung und Weiterführung des Begonnenen, eine Steigerung nach mehreren Seiten hin zuliess, während die Historienmalerei sich ausser Stande sah an jene vollendeten Meister anzuknüpfen, von deren Höhe aus nur ein Rückschritt, kein Fortschritt möglich schien.

Obgleich die Vegetation von den Aelteren nicht als in ihrem ganzen Wesen erfasst gelten kann, obgleich dieselbe nur in einem beschränkten Sinne wahr und treu von ihnen wiedergegeben ward, so nahm sie doch bis herunter auf Hackert und seine Genossen in der Landschaft eine beherrschende Stellung ein. Die Herausbildung des Terrains zu selbstständiger Bedeutsamkeit ward nur von Einzelnen und vereinzelt versucht, und auch in diesem Punkte blieb es somit den Modernen überlassen das Pünktchen auf das i zu setzen. Erst Josef Anton Koch hat uns eine Erde sehen und bilden gelehrt die keinen anderen Zweck hat als ihre Form, erst er hat durch die That die Möglichkeit einer Landschaft bewiesen, in welcher der alleinige oder hauptsächliche Schwerpunkt auf das Terrain fällt, erst er hat die Bedeutsamkeit, den wunderbaren Reiz jener baumlosen Motive der römischen Campagna herausempfunden und zum Bewusstsein gebracht, an denen Jahrhunderte verständnisslos vorübergegangen waren, und hat damit der Landschaftsmalerei ein ganz neues Gebiet eröffnet und auf lange Zeit hinaus ihren Gang bestimmt. Reich und grossartig in seinen Erfindungen, tief und mannigfaltig in seinen Gedanken, fein und geschmackvoll in seiner Ausführung hat Koch zumal in seiner Blütheperiode, den beiden ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, eine ansehnliche Reihe von Werken geschaffen, welche den Stempel eines wahrhaft schöpferischen Genies tragen und für die historische Landschaft eine neue bereicherte Wiedergeburt bezeichneten. Neben Koch war es besonders sein Zeitgenosse Johann Christian Reinhart, der, obgleich seiner ganzen Natur

nach wesentlich von ihm verschieden, in einem gleichen Sinne dachte und schuf. Um beide Meister, denen von Aelteren noch A. von Rhoden zur Seite stand, schaarten sich im Beginne unseres Jahrhunderts eine nicht geringe Anzahl jüngerer Talente, welche obwohl jeder seine eigenen Wege ging, doch die Gesinnungen der grossen Meister theilte, in ihrem Rath, ihrem Urtheil, ihrem Vorbild Belehrung und Anregung suchte und fand. Fohr, Reinhold, Horny,[9]) E. Fries,[10]) Erhardt und andere, leider zum grössten Theile frühzeitig verstorbene Maler, schlossen sich an jene Meister an und zeigen welcher echte und ernste Sinn durch die damalige Kunst ging; vor Allem ist hier, obgleich Historienmaler, auch Julius Schnorr von Karolsfeld zu nennen; seine landschaftlichen Zeichnungen, von denen eine schöne Auswahl jüngst in photographischer Nachbildung[11]) erschienen ist, gehören, obwohl meist im Angesichte der Natur entstandene doch freie und oft reich staffirte Veduten, zu dem Schönsten was uns die Landschaft der Zwanziger Jahre hinterlassen hat und erheben sich nicht selten zu einem wahrhaft historischen Charakter. Auch anderwärts regte sich ein verwandtes Streben in der Landschaft. Schon Boissieu in Frankreich war dem Zopfe entwachsen, Ferdinand Olivier, Heinrich u. A. theilten mit jenen in Rom weilenden Künstlern besonders die treue und kindliche Gesinnung mit der sie die Natur studirten, das Manierirte der Landschaft des vorigen Jahrhunderts ablegten und in schlichter Energie auf das Wahre und Echte losgingen. Es ist schon oben erwähnt worden wie es als eine besondere Errungenschaft der modernen Landschaftsmalerei angesehen werden darf, dass ihr die Augen aufgingen auch über die Detailformen der Natur, und dass sie damit lernte in ihren Schöpfungen nie ins Allgemeine zu gehen, sondern überall eine wahrhaft individuelle Gestaltung zu erstreben, die allein erst die allseitige bis ins Letzte gehende Vollendung des Kunstwerkes ermöglicht. Es kann kaum eine Frage sein, dass, wie der Drang der Kunst zu einer historischen Auffassung und Behandlung der Natur sein wissenschaftliches Analogon hat an der geistvoll-mystischen Tiefe mit der vor Allem Göthe und mit ihm nicht wenige Vertreter der neueren Philosophie die Gesetze der organischen Entwicklung aufgefasst und zum Verständniss gebracht haben, so auch dieser Fort-

schritt im künstlerischen Verständniss der Naturformen in einem innerlichen Bezuge steht zu den Fortschritten und der Ausbreitung wissenschaftlicher Naturkenntniss. Dasselbe Interesse, welches die Wissenschaft zu immer und immer erneuter Durchforschung nicht nur der Thier- sondern auch der Pflanzenwelt und der sog. anorganischen Natur antrieb, welches jede einzelne Pflanzenform benannte wie die einzelnen zu Gattungen und Klassen zusammenordnete, welches die Struktur der Felsarten untersuchte und ihrer Bildungsgeschichte nachspürte: dasselbe Interesse schärfte auch das Auge des Künstlers und lehrte ihn, sich nicht an der allgemeinen Wiedergabe eines gewissen Naturlebens und allesfalls einer schematischen Andeutung der Einzelformen zu begnügen, sondern der Natur in all' ihre individuelle Mannigfaltigkeit mit Liebe und Freude nachzugehen. Diesem Streben, dieser Gesinnung entstammen die zahlreichen gezeichneten und (meist in Oel) gemalten Naturstudien, welche wir von fast allen tüchtigen Landschaftsmalern der Neuzeit in den Sammlungen finden. Koch zwar hat nach der Natur unmittelbar wol nie gemalt und seine Zeichnungen beschränken sich meist auf Konture, in denen er jedoch das Wesen der Sache wunderbar treffend wiederzugeben versteht. Aber nichtsdestoweniger besass er eine ausserordentliche Naturkenntniss und war vor Allem ein so treues, kindliches Gemüth, dass die Versuchung in Manier zu gerathen ihm fern lag: noch seine spätesten Zeichnungen nach der Natur sind so einfach, so frei von aller handwerksmässiger Virtuosität, so unmittelbar und ursprünglich, als sehe er die Dinge zum ersten Male. Aber nur Wenigen ist es vergönnt auf seinem Wege die Naturkenntniss zu gewinnen, welche sich anzueignen heutiges Tages, weil einmal zum Bewusstsein gebracht, für jeden eine gebieterische Forderung ist; und dazu kann sich Niemand verleugnen, dass besonders in Bezug auf die Vegetation weder Reinhart noch Koch eine vollendete Individualisirung erreicht haben. Die meisten der an jene beiden Meister angeschlossenen jüngeren Talente haben mit unendlicher Energie nicht aufgehört ihr ganzes Leben hindurch immer und immer wieder die Natur emsig und sorgfältig nachzubilden und zu studiren, immer und immer sie anzuschauen als ob sie die Dinge noch nicht geschaut hätten, und unbeküm-

mert um der Anderen Thun und Treiben an der Natur immer von Neuem wieder sich zu orientiren, ein rechtes Beispiel für das Göthe'sche Wort: 'das Jahrhundert ist vorgerückt; jeder Einzelne aber fängt doch von vorne an'. Diess ist der Weg auf dem alle wahrhaft tüchtigen Meister erreicht haben was sie erreicht haben, auf dem die historische wie die genrehafte Richtung auch in der Landschaftsmalerei so schöne, so herrliche Resultate gewonnen hat.

Schon im unmittelbaren Anschlusse an Koch zeigten sich weit auseinandergehende Richtungen; aber der grosse und bedeutende Zug der in den Schöpfungen der Altmeister sich offenbarte, ging durch sie alle und trat auch in Erscheinungen zu Tage die nicht unmittelbar von jenen berührt waren. So zeigte sich frühzeitig auch die genrehafte Richtung in der Auffassung der Landschaft, der u. A. der überaus feine und liebenswürdige J. C. Erhard angehört, bekannt durch seine landschaftlichen Radirungen die zu den schönsten in dieser Gattung zählen. Zahlreich sind die späteren Vertreter der genrehaften Richtung und wenn wir von den Münchnern Morgenstern und Etzdorf, von den Düsseldorfern die Achenbach, Gude und Leu, in Dresden die beiden Oehme und sonst etwa noch den vortrefflichen Markó nennen, so sind das eben nur Einzelne aus einer grossen Zahl. Einer ähnlichen Richtung gehört als ein durch Kenntniss, Geschmack und Können hervorragender Vertreter K. Hummel in Weimar an, und von den Schweizern muss hier wegen seines bedeutenden Einflusses auf Deutschland auch Calame genannt werden, der innerhalb dieser Richtung in seinen früheren Arbeiten wahrhaft Grossartiges geleistet hat. Auch J. W. Schirmers Hauptgewicht scheint auf diejenigen unter seinen Bildern zu fallen, welche, ohne eigentlich historisch sein zu wollen, sich über das Niveau der gewöhnlichen Genrelandschaft entschieden erheben. Eine gewisse Mittelstellung nehmen die Landschaften von Ludwig Richter ein; reiche und gemüthvolle Auffassung, strenge und gründliche Kenntniss der Natur zeichnet ihn überall und auch da aus, wo wir mit dem Gedanken der Komposition seiner Landschaften nicht einverstanden sein können; ein unübertrefflicher Meister aber ist er wo es gilt die Landschaft als einen harmonischen, sprechenden Hintergrund seiner reizenden Genredarstellungen zu

behandeln. Ein eigenthümlich romantisch-historisches Ziel verfolgt C. F. Lessing in seinen z. Th. reich staffirten landschaftlichen Bildern. Dem eigentlich Historischen nähert sich in höchst bedeutender Weise H. Dreber-Franz in Rom, der, eine wahre und echte Künstlernatur wie wenige, in seinem Vaterlande leider so gut wie nicht gekannt ist, da er doch unter den Landschaftsmalern der Jetztzeit nicht nur eines der bedeutendsten und tiefsten Talente ist, sondern auch an Naturkenntniss, an Geschmack, an Können nicht leicht von Einem übertroffen wird.[12]) Einen rein historischen Stil hat in mehreren seiner Werke, besonders der herrlichen Kentaurenlandschaft des Leipziger Museums Albert Zimmermann erreicht, und ein Gleiches darf man von den monumentalen Arbeiten, besonders den italienischen Landschaften der Münchner Arkaden von Rottmann rühmen. Eine grossartige Einfachheit im Lineament, ein stillharmonisches und doch charakteristisches Kolorit geben denselben einen wahrhaft monumentalen Charakter, und wenn auch der Mangel eigentlich schöpferischer Phantasie in Rottmann — gerade seine bedeutendsten Werke sind, wenn auch in einem höheren Sinne, Veduten, — es unmöglich macht Denjenigen beizustimmen, die ihn für den grössten Landschaftsmaler der Neuzeit erklären, so kann es doch kein Zweifel sein, dass er unter die Ersten zählt. — Man wird es nach dem eingehaltenen Gange angemessen finden, Prellers Namen hier an letzter Stelle genannt zu sehen; denn in der That ist er von allen Neueren derjenige, welcher den von Koch vorgezeichneten Weg am Entschiedensten, am Nachhaltigsten und am Glücklichsten verfolgt hat, so dass er recht eigentlich als der Vollender von Kochs Werk gelten kann. Denn mit einem so durch und durch echten historischen Stile wie ihn keiner der Anderen zeigt, hat er eine vollendete Naturwahrheit und Individualisirung zu verbinden gewusst wie sie gleichfalls Keiner oder nur sehr Wenige neben ihm erreicht haben; und gerade diese Verbindung, dieser aus der vertrautesten Naturkenntniss heraus erwachsene, wie unwillkürlich allen seinen Schöpfungen sich aufprägende Stil: gerade diess ist es, was den eigenthümlichen Vorzug von Prellers Kunst ausmacht, was auch den tiefen geistig-gemüthlichen Gehalt bedingt den er in seine Schöpfungen zu legen weiss, und was allein, mit un-

ermüdlicher Arbeit, mit unendlichem Studium, mit unbestechlicher Strenge gegen sich selbst errungen, ihm diejenige Freiheit in der Handhabung der Naturformen verleiht, ohne welche die genialen Gebilde seiner Phantasie nie in ganzer Vollendung zu Stand und Wesen des Kunstwerkes kommen würden. Nur ein solcher Geist, dessen schöpferischer Beruf auch an der menschlichen Figur sich erprobt und damit als ein echter und vollkräftiger sich bewahrheitet, der zugleich mit allen Gestaltungsformen der Natur in unermüdlichem Studium sich gleichsam impraignirt hat: nur ein solcher war der Aufgabe gewachsen, einen Cyklus der überreich ist an den mannigfaltigsten Motiven, in gleichmässiger Vollendung durchzuführen und damit ein Werk zu schaffen, welches wie in ihm des Künstlers Leben und Schaffen einen gipfelnden Höhepunkt erreicht hat, so in der gesammten historischen Landschaft der Neuzeit seines Gleichen nicht findet. Es ist auf einem neuen Gebiete eine Kundgebung jener herrlichen Seite des deutschen Geistes, nach welcher er sich in den Sinn und Geist des antiken Lebens und Fühlens zu versetzen und dasselbe frei schaffend zu gestalten vermag ohne dabei seiner eigensten und besten Individualität sich zu entkleiden, sondern indem er vielmehr beides in reinster und schönster Harmonie zu durchdringen, zu versöhnen weiss: jener Seite deutschen Geistes, welche ihre ewige poetische Verherrlichung in Göthe's Iphigenie gefunden hat. Mit Einem gewaltigen Ruck versetzt uns des Künstlers zaubernder Griffel in eine ideale Welt, zu der wir die Keime im irdischen Leben, in der irdischen Natur mit Entzücken wiederfinden. Bereichert um die innerliche Anschauung einer Herrlichkeit, die sonst nur in schwankender Unbestimmtheit uns vorschwebt und in unser Bewusstsein einzutreten zwar ringt aber nicht vermag, entlässt uns sein Werk und senkt in die Tiefe des Gemüthes den milden Stachel eines Gefühls das ich am Ehesten dem Heimweh vergleichen möchte.

Und so möge ein freundliches Gestirn über den Tagen des Meisters walten, dass es ihm vergönnt sei sein Werk mit eigner Hand an würdigster Stelle in monumentaler Ausführung zu vollenden und damit seiner Vaterstadt, seiner Nation ein Denkmal seines Wirkens und Schaffens zu hinterlassen, das in lautem und beredtem Selbstzeugniss der Nachwelt

von seinen Tagen erzählen wird. Keiner aber der in bewunderndem Genusse vor diesen Bildern weilt, scheide von ihnen ohne mit dankbarem Sinne wie des fürstlichen Mäcen's dessen hoher Auftrag diese Ausgestaltung des Werkes hervorgerufen und ermöglicht hat, so des grossen Künstlers zu gedenken, dessen unermüdlichem und selbstverleugnendem Mühen und Streben wir die schönste, die reinste Erhebung im Anschaun seiner Werke verdanken.

Ob die historische Landschaft in dem Sinne, in welchem sie Preller gefasst und gestaltet hat, noch eine Zukunft hat, ob Jüngere ihm nachfolgen werden auf den von ihm geebneten Bahnen, in seinem Sinne weiter streben und schaffen werden — wer wollte es wagen auf diese Fragen kühn zu antworten? Die Möglichkeit freilich vermögen wir wohl abzusehen; der unbebauten Felder sind noch gar manche und gerade unsere heimische Natur sammt den Gestalten ihrer Sage und ihrer Poesie sind in diesem Sinne noch wenig und von Wenigen behandelt worden. Aber wer vermag die unberechenbaren Bahnen der Geschichte abzusehen, und wer bürgt dafür, dass die Produktivität nicht andere Wege gehe, und manch' ein schöner und reicher Acker brach liegen bleibe? Aber wie es zunächst auch kommen mag und wie es geschrieben stehe in den Räthselbüchern ferner Zukunft: die wahre Kunst stirbt nicht. Eine ewige Kontinuität künstlerischen Produktionsvermögens zieht sich durch die Menschheit und wenn man in langen Perioden nur im Erblühen geschmückten und geadelten Tageslebens ihr Wirken mehr ahnt als wahrnimmt: so brechen ihre Feuerströme in einzelnen begnadeten Zeiten in der Form der zu gewaltig schöpferischen Persönlichkeiten koncentrirten Genialität auf, gleichwie die Glühfülle des Erd-Innern, überall anwesend und in der fruchtbaren Wärme der mütterlichen Erde sich bekundend, nur an einigen wenigen Punkten der Umhüllung sich entledigt und, ein furchtbar grossartiges Schauspiel, leuchtend den Gipfeln der Vulkane entströmt.

Wir aber dürfen mit frohem Hochgefühle es rühmen, dass unsere Väter und wir gewürdigt worden sind solch' eine begnadete Zeit mit Augen zu sehen. Mag immerhin der Strom des gegenwärtigen Lebens entfernt fliessen von den höchsten Höhen der idealen Kunst und oft kaum ihren niederen Regio-

nen die Schätzung gönnen, die sie, treu und wahr gepflegt, nicht minder wie die höheren verdienen: noch leben doch nicht Wenige von Denen, welche in kühnem, tapferem Aufschwunge die Bahn zu einer neuen Kunstblüthe gebrochen, und den Anderen voran beschritten haben, und noch ist der Sinn nicht ausgestorben, der in dankbar hingegebener Bewunderung zu den Füssen der grossen Meister sitzt, der ihnen nachstrebt auf der Bahn der Treue gegen sich selbst, der Treue gegen die eigenen Ideale, gegen den Gott in der eigenen Brust, und der um das Haupt der Besten mit sinniger und gerechter Hand den bescheidenen aber unverwelklichen Lorbeer flicht.

Anmerkungen.

1) Interessant ist eine briefliche Aeusserung Göthe's (Sulpiz Boisserée 2, S. 34), welche die bezüglichen Verhältnisse berührt: 'Von Cornelius und Overbeck haben mir Schlossers stupende Dinge geschickt. Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum ersten Male ein, dass bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooss der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu gründen. Diess war den ehrlichen Deutschen vorbehalten und freilich durch den Geist bewirkt, der nicht Einzelne, sondern die ganze gleichzeitige Masse ergriff'. Vgl. auch die Aeusserungen Canova's, welche Boisserée in einem Brief an Göthe mittheilt a. a. O. S. 91, und 'Ansichten über die bildenden Künste . . . von einem deutschen Künstler in Rom' Heidelberg u. Speier 1820 S. 65 ff., bes. S. 70 ff.

2) Woher der Name 'historische Landschaft' stamme wird nicht leicht nachzuweisen sein; wie er wahrscheinlich entstanden sei, ist im Texte angegeben. Früher ward in einem ähnlichen Sinne die Bezeichnung 'heroische Landschaft' angewandt (so bei Sulzer, Hagedorn u. s. w.) und diese ist es auch deren Göthe sich allein bedient, sogar noch im Jahre 1832. Dagegen schreibt J. A. Koch in seiner 1834 gedruckten, aber bereits mehrere Jahre früher verfassten Rumfortischen Suppe S. 76: 'Viele der Historienmaler, wie Titian, Rubens, Dominichino, die Caracci und besonders Poussin, haben sogenannte historische Landschaften gemalt, welche sich von der gedankenleeren Gattungskunst entfernten und sich an Ideen anschlossen'. Diess ist die erste gedruckte Erwähnung, welche der Verfasser aufzufinden vermocht; doch ist ihm aus mündlichen Nachrichten bekannt, dass diese Bezeichnung in dem römischen Künstlerkreise bereits in den Zwanziger Jahren durchaus gewöhnlich war und so ist es denn wahrscheinlich, dass sie in demselben auch entstanden sei, wie ja noch heute das Prädikat des Historischen (in dem im Texte dargelegten Sinne) hauptsächlich im Munde der Künstler vorkommt, während die Aesthetik von diesem überaus bezeichnenden Ausdrucke bisher keinen oder einen nur untergeordneten Gebrauch macht.

3) Man vergleiche was hierüber Göthe in der kleinen Abhandlung: 'Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl' (S. bes. 25 S. 23 f. der Ausgabe in 30 Bdn) und in Bezug auf Musik Hanslick 'Vom Musikalisch-Schönen' S. 64 f. sagt.

4) Da gerade in Bezug auf die Ornamentik sowie auf die Entstehung und Entwicklung der Graphik das Geräth im weitesten Sinne zumal im Alterthum eine sehr bedeutsame Stelle einnimmt, so mag hier ausdrücklich bemerkt werden, dass dasselbe seiner künstlerischen Seite nach durchaus unter die Architektur zu subsumiren ist; denn wie in ihr handelt es sich auch bei der Bildung des Geräths um eine künstlerische Ausgleichung der Bedingungen des Stoffes, welcher gestaltet, und des Bedürfnisses, welchem gedient werden soll.

5) Nach den im Texte gegebenen Ausführungen erscheint es nöthig, der wahren und innerhalb ihrer natürlichen Grenzen sich haltenden Plastik das Genre abzusprechen. Unsere moderne Plastik ist eine so wenig normale, von so vielen Verirrungen inficirte, dass man bei Untersuchungen über das Wesen der Kunst billig sich an die Antike hält. Auch hier ist man besonders seit der bekannten, vortrefflichen Abhandlung von O. Jahn (Berichte über die Verhh. der K. S. Ges. d. W. II. S 41 ff.) gewöhnt von einer Genrebildnerei zu sprechen. Es würde philiströs sein gegen diese Bezeichnung Protest einzulegen, wenn man damit nichts anderes meint als dass auch die alte Kunst zur Darstellung von Gegenständen vorgeschritten sei, welche des mythischen Charakters entbehrten und welche von unserer Kunst genrehaft behandelt zu werden pflegen. Aber dass die antike Plastik diese Gegenstände genrehaft aufgefasst, genrehaft gebildet habe, kann nicht zugegeben werden. Die Formengebung der guten Exemplare solcher Werke — die schlechten sind eben auch nicht genrehafter als die schlechten Exemplare von Götter- und Heroenstatuen und können hier nicht in Rechnung gezogen werden — ist durchaus stilvoll; sie zeigt nicht minder wie die der mythischen Werke, dass 'die Kunst in der fleissigsten, liebevollsten Beobachtung der Natur in allen ihren Erscheinungen wurzelte, aber bis in die tiefsten Gesetze derselben eindrang, um nach ihnen mit völliger Herrschaft über die Mittel in freier Schöpfung jeder Vorstellung ihren Leib zu bilden' (Jahn a. a. O. S. 42.), und wenn Jahn S. 44 sagt, dass die Form der Natur nachgebildet, nicht nachgeschaffen worden, so bekenne ich die Wahrheit dieser Behauptung nicht einzusehen. Gewiss hat der dort von Jahn mit grosser Feinheit dargelegte Umschwung in der Kunst, in ihrer Stellung zum Leben und Volke stattgefunden und auf die Darstellung genrehafter Gegenstände geführt. Aber der durch und durch plastische Sinn der Alten bewährte sich auch darin, dass er in der Behandlung nie ins Genrehafte abirrte. Eben dahin scheinen mir die Andeutungen zu zie-

len die Jahn am Schlusse seiner Abhandlung 'über Darstellungen antiker Reliefs, welche sich auf Handwerk und Handelsverkehr beziehen', (Berichte über die Verhh. der K. S. Ges. d. W. Phil.-hist. Klasse 1861. Bd. 14. S. 373 f) über die Behandlung und Auffassung dieser Gegenstände in der alten Kunst macht; sie kommen, wenn ich recht sehe, im Wesentlichen darauf hinaus, dass die alte Kunst auch diese Gegenstände nicht genrehaft sondern historisch aufgefasst habe; und das musste sie, wenn sie plastisch bleiben wollte. Ob die antike Malerei ein Genre gekannt habe, d. h. ob sie je zur genrehaften Formgebung gekommen sei, das ist eine Frage über die endgiltig zu entscheiden wir das Material vielleicht auf immer entbehren, die aber nach den vorhandenen Resten wol viel eher zu verneinen als zu bejahen sein dürfte. Uebrigens vergleiche man die interessanten Bemerkungen von Danzel ges. Aufss. herausgegeben von Jahn S. 193 ff.

6) Friedrich Preller ist 1804 in Eisenach geboren, welchen Wohnsitz seine Eltern noch in demselben Jahre mit Weimar vertauschten. 1820 kam er zuerst nach Dresden, 1823 nach Antwerpen, 1825 nach Mailand, 1827 nach Rom. 1831 kehrte er nach Weimar zurück, wo er seinen dauernden Aufenthalt genommen hat. Seine zweite Reise nach Italien trat er im Herbst 1859 an und kehrte im Sommer 1861 in die Heimath zurück.

7) Gezeichnet sind die Kartons in dieser Reihenfolge:
1860 in Rom: die Seirenen (9).
1861 in Weimar: Abfahrt vom Kyklopenland (4), die Heliesrinder (10), Leukothea (12), Odysseus auf der Jagd (5).
1862: Nausikaa (13), Kalypse (11), Eumaios (15), Ankunft auf Ithaka (14), Unterwelt (8), Laertes (16), Abzug von Polyphems Höhle (3), Kikonenschlacht (2), Abzug von Troia (1).
1863: Gärten der Kirke (7), Verwandlung der Gefährten (6).

8) Vergl. u. A. Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben (Beilage zur N. Wiener Zeitung) 1862 Nr. 12 S. 90.

9) Bei der grossen Dürftigkeit des bezüglichen Artikels bei Nagler erscheint es angemessen, hier einige Notizen über den trefflichen Künstler zu geben. Franz Horny ward 1798 in Weimar geboren. Den ersten Unterricht in der Kunst genoss er von seinem Vater, der, von Mainz eingewandert, Lehrer an der Weimarischen Zeichnenschule war. Der Freiherr von Rumohr ward bei einem Besuche auf des Knaben Talent aufmerksam und nahm ihn 1817 mit nach Italien. Als sein Pensionär verbrachte er die letzten Jahre seines Lebens in Olevano bei der Familie Baldi, welche dem Freiherrn in Folge des bekannten Raubanfalls verpflichtet war. In der Blüthe der Jugend starb er 1824 und liegt zu St. Rocco in Olevano begraben. Von seinen überaus feinen und empfindungsvollen Zeichnungen (darunter auch aquarellirte Blumenstudien

von höchster Schönheit) wird eine Anzahl in der grossherzogl. Sammlung zu Weimer bewahrt; andere befinden sich in Privatbesitz.

40) Dieser E. Fries, der 1801 geb., schon 1833 in Karlsruhe starb, ist nicht zu verwechseln mit dem noch lebenden B. Fries, von dem eine Anzahl italienischer Landschaften jüngst in mehreren deutschen Städten zu sehen gewesen.

41) Italienische Landschaften in Photographieen nach Originalzeichnungen Julius Schnorr's von Karolsfeld. Herausgegeben von Dr. Max Jordan. Dresden, Commissionsverlag von Ernst Arnold, Kunsthändler. Es sind 30 Blätter in 5 Heften (die Blätter werden auch einzeln abgegeben) meist nach Federzeichnungen, die zum grössten Theile nachgetuscht sind. Mit Recht heisst es in dem Prospecte: 'Es zeigt sich in Schnorrs Landschaftsbildern bei der Grossartigkeit der Komposition sowohl, als bei der Tiefe und Innigkeit des Gemüthsausdruckes stets die gleiche Anspruchslosigkeit, des vollkommene Aufgehen im Gegenstande; und die Wirkung dieser echt künstlerischen Darstellungsweise ist ein würdiges Beispiel dafür, dess das Erhabene, schlicht gesagt, am ergreifendsten erscheint, und das Liebliche durch den Ernst des Vortrags gesteigert werden kann'.

42) Besser als durch die Landschaft mit dem barmherzigen Samariter, welche das Dresdener Museum (Lindenau-Stiftung) bewahrt, wird Dreher durch zwei grosse und höchst bedeutende Bilder gekennzeichnet, welche sich im Besitz der Frau Dr. Seeburg und Frau von Holstein in Leipzig befinden und in allem Betracht einen ausserordentlichen Geist bekunden.





